

Vom Schrei zur Sonne in der Sierra Tarahumara

—

**Antonin Artauds Künstlerverständnis und kreative Spannung  
zwischen dem alten und dem neuen Kontinent vom  
20. Jahrhundert bis in die Gegenwart**

*Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München*

*vorgelegt von*  
**Bernadette Theresa Kalz M.A.**  
aus Berlin

2012

**Erstgutachter: Prof. Dr. phil. Dr. iur. Michael Rössner**

**Zweitgutachter: Prof. Dr. phil. Bernhard Teuber**

**Datum der mündlichen Prüfung: 03.07.2012**

## Gracias – Matétera ba – Merci –Danke

Die vorliegende Arbeit ist zu großen Teilen in den letzten Jahren in Mexiko entstanden. Der Weg der Promotion und vor allem einige Wege neben der Promotion waren nicht immer leicht zu begehen. So bin ich besonders den folgenden mir nahestehenden Menschen sehr dankbar für ihre Motivation, Inspiration, Unterstützung, Zeit, Geduld und Begleitung: meiner kleinen Tochter Paola Salomé und unserem Schutzengel Maximiliano Fabian, meiner Mutter Cornelia Kalz, meinem Vater Wilfried Kalz, seiner Frau Verena Richter, meinem Bruder Ansgar Kalz und seiner Freundin Christina Thiede. Ich danke auch sehr meinem ehemaligen Partner und mehrjährigen Wegbegleiter Roberto Guevara Rubio, der mir viele Kontakte vermittelt hat und den Weg in die Sierra Tarahumara sowie zu den Menschen dort geebnet hat.

In der Sierra Tarahumara danke ich besonders: Carlos Vallejo, Matiana, ihrer Familie und ihren Freunden, die mich in Norogachic liebevoll aufgenommen und in ihre *Semana Santa* eingeführt haben. Ich danke Ricardo Lapuente SJ für die Fahrten in abgelegene Gebiete und die Möglichkeit eine Zeit in Tewelichi mitzuleben, Pedro de Velasco SJ für sein Buch, Ricardo Robles SJ † für intensive Gespräche, Elva Moreno für ihre Gastfreundschaft, Esther für die geduldigen Rarámuri-Lektionen, den Rarámuri-Mädchen für das Knüpfen, Ricardo für meine Huaraches, Toña, Maria José, Geoffrey, Carmen Otero und Maria Irene für ihre Begleitung.

In Mexiko-Stadt danke ich sehr: Victor Cid, einem befreundeten Bibliothekar, der mir häufig bei der Recherche und Materialbeschaffung im *Colegio de México* half, Carlos Vigil SJ für die Kontakte an den mexikanischen Universitäten und in den Bibliotheken, Marco Antonio Campos für unsere Gespräche in *La Lechuza* und das Ausleihen seiner Artaud-Gallimard-Bände, Enrique Flores und Felipe Reyes Palacios für ihre Artaud-Texte und Impulse. Ein Dank auch an meine Freunde und Begleiter: Marycarmen Alvarez, Fabiola Navarro und Familie, Ismael Barcenás SJ, Florentino Badial, Lyliana Chávez, Alejandra Morales, Alejandra Ruiz, Raúl Monroy, Rosi Guillen, Beverly Hall, Claudio Servièrre, Arturo Zepeda, Daniel Méndez, Martha Merlo und Javier Herrero, Yolanda Rueda und Carlos Diaz, Martín Martínez und Familie u.v.m.

In der europäischen Heimat danke ich Valentina Denzel, die mir in Paris bei der Recherche half, Dinko Aracíc und Franz Marcus vom Kindermissionswerk, die mir die Quarto-Ausgabe (*Antonin Artaud–Œuvres*) nach Mexiko-Stadt als Motivationsgeschenk schickten, den Missionsärztlichen Schwestern Angelika Kollacks, Michaela Bank und Monika Ballani sowie ihren Mitschwestern für ihre Hilfe in der letzten Promotionsetappe in Berlin. Ich danke auch sehr Dunja-Maria Bischof, Eva Schubert, Karoline Podja, Simona Pileri, Isabelle Haberkorn, Johannes Ruf, Mirjam Rossa, Cosima Kießling, Alexander Waldemer, Conny Taube, Felix Resch, Waltraud Jäger, Renate Siebert, Magdalena Keil, Priscila Lopes, Inga Nickolai und ihrer Familie, Barbara Nickolai, Astrid Vogel, Annaïg Mestric und allen, die ich hier nicht mit Namen erwähnt habe und die mir dennoch nahestanden in dieser Zeit.

Besonderer Dank für die kritische Lektüre, die wertvollen Anfragen, Korrekturen und Kommentare gilt Christiane Hechler, Thorsten Wilhelmy und Daniel Graziadei.

Schließlich danke ich sehr der großzügigen, geduldigen und anteilnehmenden Unterstützung vonseiten des Cusanuswerks. Dank des Promotions-Stipendiums war es mir möglich sowohl in Mexiko als auch in Deutschland zu forschen und zu leben, meine Promotion mit meiner kleinen Tochter zu schreiben und die Arbeit nun wirklich einzureichen.

Dankbar bin ich schließlich vor allem auch meinem Doktorvater Michael Rössner, der mich aus der Ferne und der Nähe und immer geduldig und mit Vertrauen und Herz unterstützt und angespornt hat, diese Arbeit so gut zu schreiben und zu entwickeln, wie es in meinen Kräften steht.

Bernadette Theresa Kalz, Berlin im März 2012



<b>Einleitung .....</b>	<b>11</b>
<b>1. Antonin Artaud – Mutmaßungen und Betrachtungen .....</b>	<b>29</b>
1.1 Kunst und Künstler .....	29
1.2 Echo zu Artaud und Mexiko .....	33
1.3 Die Reise von Person, Autor, Erzähler und Figur .....	42
1.4 Artauds Selbstentwürfe.....	49
1.5 Künstler und Rezeption im Wandel.....	53
<b>2. Wesentliche Forschungstendenzen in „Zentren“ und „Peripherien“ ....</b>	<b>68</b>
2.1 Über den Anspruch, die Artaud-Rezeption zu systematisieren.....	68
2.2 Artaud und Wahnsinn .....	71
2.3 Artauds Werk und die Körper-Sprache .....	80
2.4 Artauds Werk und das Theater .....	93
2.5 Artauds „revolutionäres“ Echo in der 68er-Bewegung .....	107
2.6 Artaud und die mexikanische Kultur .....	115
<b>3. Artaud und die Frage nach der Kultur .....</b>	<b>132</b>
3.1 Das Geheimnis der Kultur.....	132
3.2 Artauds Kulturbegriff im Spiegel postkolonialer Theorien .....	135
3.2.1 Modelle und Projektionen.....	141
3.2.2 Totalität und Hybridität .....	145
3.2.3 Minoritäten und Kulturebenen .....	148
3.3 Kulturelle Botschaft und kulturelle Projektion.....	153
3.4 Kultur und Raum bei Artaud.....	164
3.5 Zivilisationskritik bei Artaud.....	168
3.6 Zeas mexikanischer Identitätsbegriff .....	174
<b>4. Frankreich und Mexiko – Artauds Texte zwischen den Welten.....</b>	<b>186</b>
4.1 Die Spannung zwischen Alter und Neuer Welt .....	186
4.2 Indigene Sichtweisen.....	190
4.3 Nicht-indigene Sichtweisen seit der Kolonisierung .....	196
4.3.1 Díaz del Castillos Neue Welt.....	199

4.3.2 Las Casas Stimme .....	202
4.3.3 Sahagún auf Náhuatl und Spanisch .....	204
4.3.4 Clavijeros Intellekt und Ironie .....	206
4.3.5 Reyes poetischer Spiegel.....	212
4.3.6 Portilla und die Besiegten.....	215
4.4 Die Verschränkung der Mythen .....	217
4.5 Der Indigene und Artaud in der französischen Avantgarde.....	223
<b>5. Von den Theater- zu den Tarahumara-Texten.....</b>	<b>240</b>
5.1 Eine poetische Reise nach innen und außen.....	240
5.2 Mythentheater und Mythos Tarahumara.....	248
5.3 „Revolutionärer“ Ausdruck im Theater und in der Sierra.....	252
5.4 Poetische Steigerung in den Tarahumara-Texten .....	262
5.5 Impulse für die poetische Steigerung.....	266
5.6 Veränderte Werkwahrnehmung .....	272
<b>6. Die Sierra Tarahumara – Artauds magische Ursprungserde.....</b>	<b>284</b>
6.1 Literarische und außerliterarische Wirklichkeit.....	284
6.2 Schöpfungsmythos und Geschöpf Mythos.....	288
6.3 Ritus ohne Mythos? .....	298
6.4 Magische Rituskultur.....	305
6.5 Formen des Widerstands.....	309
6.6 Heiler- und Schreibritus .....	314
6.7 Die Heilerfigur und der Tanz .....	317
<b>Schlussbetrachtung .....</b>	<b>328</b>
<b>Exkurs: Artaud in Pizarnik.....</b>	<b>340</b>
<b>Bibliografie.....</b>	<b>348</b>
Primärliteratur .....	348
Übersetzungen .....	348
Sekundärliteratur .....	349
Standardwerke.....	359

Mexikanische Zeitungsartikel.....	359
Zeitschriften/ Sonderausgaben .....	360
Dissertationen/thèses .....	362
Filme/ Tonaufnahmen.....	362
Internet.....	363
Anhang zu Flor Alejandra Pizarnik.....	365
Primärliteratur.....	365
Sekundärliteratur .....	366
Internet.....	366
<b>Karte Mexiko, Chihuahua und Sierra Tarahumara .....</b>	<b>368</b>
<b>Fotos Sierra Tarahumara – Forschungsreisen 2007/2009 .....</b>	<b>372</b>
<b>Eidesstattliche Versicherung gemäß § 5 Abs. 2 Nr. 6:.....</b>	<b>383</b>







April 2009, Norogachic, Tarahumara (B.K.)



## Einleitung

Der etwas verschlüsselte und weit interpretierbare Titel der Dissertation wirft bereits zu Beginn mehrere Fragen auf, denen es nachzugehen gilt, bevor man sich überhaupt auf die Lektüre der Arbeit einlassen mag. Ist es der Künstler Artaud, der schreit; wenn ja, warum schreit er zur Sonne und wenn nein, wer schreit dann warum zur Sonne? Wo befindet sich die Sierra Tarahumara, gibt es sie wirklich oder ist sie ein fiktiver Ort? Und was haben diese Elemente mit dem Künstlerverständnis eines zumeist vereinfacht als *surrealistisch* bezeichneten französischen Vertreters der Pariser Avantgarde zu tun?

Der Künstler Antonin Artaud (geb. 4.9.1896, gest. 4.3.1948) ist in der romanischen Literaturwissenschaft, in der Theaterwissenschaft, Philosophie, Psychoanalyse und in der internationalen, praktischen Theaterlandschaft vor allem durch sein Werk *Le Théâtre et son Double* und die darin integrierten Manifeste seines *Theater der Grausamkeit* (*Le Théâtre de la Cruauté*) als Begründer einer der wichtigsten Theatertheorien des 20. Jahrhunderts bekannt.<sup>1</sup> Seine zunächst lose Textsammlung, die er schließlich unter dem oben genannten Titel zusammenfasste, wird nach wie vor intensiv und kontrovers diskutiert und theoretisch wie praktisch rezipiert.<sup>2</sup> Dies

---

<sup>1</sup> In der vorliegenden Arbeit ist zum einen *Tome IV* aus der Artaud-Gesamtausgabe Textgrundlage, da in der Gesamtausgabe die nötigen und hier nicht wiederholten Anmerkungen zum Kontext und Ort der Entstehung eines jeden Texts nachzulesen sind: **Artaud, Antonin**, *Œuvres Complètes, Tome IV, Le Théâtre et son Double, Le Théâtre de Séraphin, Les Cenci* (auf Basis der 1978er Ausgabe 2003 neu verlegt). Zum anderen entnehme ich *Le Théâtre et son Double* sowie die dazugehörige Korrespondenz aus der von Evelyne Grossman 2004 bei Gallimard erschienenen umfangreichen „Taschenbuch“-Ausgabe: **Artaud, Antonin**: *Œuvres*, Edition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman, Gallimard 2004. Für zusätzliche Korrespondenz und einige in den anderen Ausgaben nicht abgedruckte Ausführungen, wie etwa den kompletten Theaterentwurf zu *La Conquête du Mexique*, greife ich auch auf *Tome V (Autour du Théâtre et son Double et des Cenci, 1970)* der *Œuvres Complètes* zurück.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. **Blüher, Karl Alfred**: *Antonin Artaud und das 'Nouveau Théâtre' in Frankreich*, Tübingen 1991. **Dumoulié, Camille (dir.)**: *Les théâtres de la Cruauté – Hommage à Antonin Artaud*, Editions de Jonquères, Paris 2000, S. 51-59. **Finter, Helga**: *Der subjektive Raum*, Band 2, „...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll“: *Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Gunter Narr Verlag Tübingen 1990. **Flores, Enrique**: *La Conquête du Mexique: "Sacrificio, espectáculo y 'teatro de la crueldad'"*, CARAVELLE - Cahier du Monde Hispanique et Luso-Bresilien, Presses Universitaires du Mirail n° 82, Toulouse 2004, S. 89-124. **Goodall, Jane**: „The plague and its powers in Artaudian theatre“, in **Scheer, Edward (Hrsg.)**: *Antonin Artaud – A critical reader*, London 2004, S. 65-76. <sup>2</sup> **Jannarone, Kimberly**: *Artaud and his Doubles*, University of Michigan 2010, S. 1-28 (Introduction: The Uses and Abuses of Antonin Artaud). **Mirlas, León**: *Artaud y el teatro moderno*, Librería "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires 1978. **Rodríguez Jiménez, Leda**: „Antonin Artaud: La Crueldad y la Cosa Teatral“, *Kañina*, Revista Artes y Letras, Univ. Costa Rica, Vol. XXV (1), 2001, S. 39-46. **Toro, Alfonso de**: „Corporización/'Descorporización'/Topografías de la Hibridez: Cuerpo y Medialidad. El "Periférico de Objetos". Nuevos Caminos de Análisis Espectacular“, in **Ders. (ed.)**: *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones – Transmedializaciones – Cuerpo*, Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2009, S. 59-120.

**De Vos, Laurens**: *Cruelty and Desire in the Modern Theater, Antonin Artaud, Sarah Kane and Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham Maryland 2011.

geschieht vor allem, weil sie die Rolle und Bedeutung des Theaters direkt im Leben eines jeden Einzelnen verankert und weil sie die Theaterästhetik, die Sprache des Theaters, die Theatertechnik, den Raum, die Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum sowie den Sinn von Theater neu definiert und damit das Theater – ähnlich wie einige seiner Theaterkollegen<sup>3</sup> – aus dem damaligen offiziellen Kultur- und Unterhaltungsbetrieb in das emotionale und körperliche Bewusstsein des Menschen zurückholen will. Artauds Theaterkonzept lässt sich damit auch in den Kontext oder die Tradition der Pariser Avantgarde einbetten, greift aber gleichzeitig, wie später sichtbar wird, darüber hinaus. Artaud hat die einzelnen Texte und Manifeste sowie das Vorwort zu seinem *Le Théâtre et son Double* bis kurz vor seiner Reise nach Mexiko (1936) geschrieben; das Werk wurde allerdings erst nach der Mexiko-Reise und nach einer unwillentlich abgebrochenen Irland-Fahrt im Februar 1938 beim Gallimard-Verlag veröffentlicht.<sup>4</sup> Genau dieses biografisch viel diskutierte und bewertete aber literaturwissenschaftlich und in der umfassenden Artaud-Rezeption weniger beachtete schöpferische Stadium *zwischen* der Redaktion und der Veröffentlichung seiner Theater-Schriften soll in der vorliegenden Arbeit zum zentralen Betrachtungs- und Erfahrungsgegenstand werden: das heißt die Texte, die aus seiner Reise nach Mexiko-Stadt sowie durch einen Aufenthalt in der nördlich gelegenen Sierra Madre Occidental – der *Sierra Tarahumara* – entstanden sind.

Das inzwischen unumstrittene Gewicht und die weitreichende Wirkung der Theatertexte können aus der Perspektive von Artauds *mexikanischer* Schaffensperiode heraus teilweise bestätigt aber auch hinterfragt und in einem anderen Licht gesehen werden. Denn durch die in dieser Arbeit vorgenommene Fokusverschiebung wird nicht nur ein neues Licht auf die Theatertexte geworfen, sondern vor allem auf die hier im

---

<sup>3</sup> Siehe zum Beispiel Jean Louis Barrault, Jean Cocteau, Jacques Copeau, Aurélien Lugné-Poë, Gaston Baty, Charles Dullin, Georges Pitoëff etc.. Vgl. hierzu auch Artauds Darstellung und teilweise kritische Sicht auf die Pariser Theaterlandschaft und die für ihn wesentlichen Vertreter und ihre Ideen sowie innerhalb dieses Kontexts die Beschreibung seines ersten eigenen Theaterprojekts (*Le Théâtre Alfred Jarry*), das er vor der Redaktion von *Le Théâtre et son Double* mit Robert Aron und Roger Vitrac gegründet und geleitet hatte: **Artaud, Antonin**: *Le Théâtre d'Après-Guerre à Paris*, in **Ders.**, *Messages Révolutionnaires*, Gallimard, Saint-Amand (Cher) 1979, S. 49-67. Siehe z. B. Ebd., S. 50 : „Mais j'en reviens à l'alchimie du théâtre en France, à ses nouveaux débuts de l'après-guerre, ce moment où à Paris la vie se réveillait. C'est Lugné-Poe qui a révélé aux Français Jarry, Strindberg et Ibsen [...]“ Ebd., S. 54: „Car, pour Jacques Copeau, c'est le texte, la parole, qui compte par-dessus tout, il a donc une conception shakespearienne du geste, du mouvement, des attitudes et du décor. C'est, en somme, la soumission du théâtre au langage de la littérature écrite. Seulement, voilà: par suite, le théâtre français a poursuivi sa démarche.“ Vgl. auch Ebd., S. 59: „Gaston Baty a une théorie du théâtre. Pour lui, le texte, à l'opposé des conceptions de Copeau, n'est plus qu'un des éléments de la scène, et la lumière joue sa partie dans l'ensemble.“

<sup>4</sup> Vgl. **Artaud, Antonin** : *Œuvres*, S. 1753.

Mittelpunkt stehenden *mexikanischen* Texte selbst, die innerhalb seines Gesamtwerks neu verortet werden sollen. Mit einer solchen Neuverortung oder Neubewertung der nicht weniger komplexen, ausdrucksstarken und vielfältigen *mexikanischen* Texte kann das ungleich verteilte Wahrnehmungs- und Rezeptionsverhältnis von Artauds einzelnen Schriften verändert oder sogar verbessert werden.

1936 hat Artaud Mexiko-Stadt und die Sierra Tarahumara besucht, ein bis heute zum Teil schwer zugängliches indigenes Gebiet in der nördlichen Sierra Madre im mexikanischen Bundesstaat Chihuahua, das von großen Felsschluchten geprägt ist und wo neben anderen das Volk der *Rarámuri*<sup>5</sup> (*Tarahumaras*) lebt.<sup>6</sup> Während seiner Reise, und aus der Wirkung seiner Erfahrungen und Vorstellungen heraus, entstanden vor allem zwei unterschiedliche Textgefüge, die ich im folgenden gemeinsam als *mexikanische Texte* bezeichne. Werden sie einzeln aufgeführt, dann wird zum einen die Rede von den Tarahumara-Schriften/Texten sein, die einen eher poetischen Charakter besitzen und zum anderen – Artauds damaligem Titelvorschlag und damit dem offiziellen Werktitel folgend – von den *Messages révolutionnaires* (*Revolutionäre Botschaften*), die einen eher (kultur-)kritischen Charakter besitzen.

Dieses heterogene Textkorpus der mexikanischen Texte – die sich gemäß Artauds surrealistisch geprägter Vergangenheit schwer in eine Gattung einordnen lassen – nun erneut in Artauds Gesamtwerk zu verorten, es, wie später sichtbar wird, aus einer aktuellen kulturwissenschaftlichen (postkolonialen) und einer ethnologisch-literaturwissenschaftlichen Perspektive heraus zu präsentieren und zu diskutieren sowie

---

<sup>5</sup> In der Literatur werden beide Begriffe für die Bezeichnung dieses indigenen Volks in der Tarahumara benutzt. Häufiger spricht man von den *Tarahumara(s)* oder *tarahumares*, weil man so den direkten Bezug zu ihrem Ort, der Sierra Tarahumara, herstellt. Der indigene Begriff *Rarámuri*, der vielfältig ausgelegt worden ist und sich wohl auf die beachtliche Laufleistung dieses Volks bezieht (*Pie Corredor, Rennender Fuß*), ist der, mit dem sich das Volk selbst bezeichnet und der daher in der Arbeit benutzt wird.

<sup>6</sup> „Al noreste de la república mexicana, entre los paralelos 28 y 26, formando parte del gran macizo montañoso llamado Sierra Madre Occidental, se encuentra la sierra Tarahumara. Esta región abarca unos 45 mil kilómetros cuadrados al suroeste del estado de Chihuahua y es una de las más abruptas de todo el país.“ (**Velasco Rivero SJ, Pedro J. de:** *Danzar o morir – Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, ITESO, Guadalajara 2006, S. 33.) „Hoy la sierra Tarahumara está habitada por unos 100,000 mestizos, 10,000 tepehuanes situados al sur, poco menos de 200 warojíos, y entre 50,000 y 60,000 tarahumares. Entre estos últimos, se pueden distinguir tres grupos. Una pequeña minoría -2,000 o 3,000 personas – de “gentiles” que tradicionalmente ha rechazado el bautismo, la intervención de los sacerdotes y la construcción de templos y vive en pequeños grupos muy aislados [...]. El segundo grupo – se podría calcular en unos 10,000 – lo constituyen los tarahumares aculturados. Estos viven en las ciudades o los pueblos de blancos [...] y están perdiendo con rapidez sus tradiciones, lengua, cohesión grupal etc. En tercer lugar está el grupo ampliamente mayoritario, más de 40,000 indígenas – de los que, habiendo aceptado el bautismo y la presencia de la Iglesia católica, han conservado sus tradiciones y modo de vida. Ellos se llaman a sí mismos *rarámuri* o *rarámuri-pagótuame* o *pagótuame*.“ (**Velasco,** *Danzar o morir*, S. 47.)

seine Wirkung und Bedeutung im Zusammenhang mit den Theater-Schriften neu zu bewerten, ist aus verschiedenen Gründen eine Herausforderung.

Die mexikanische Kultur als scheinbar ideales (Projektions-)Beispiel einer mythisch-einheitlichen, archaischen, naturverbundenen und vor allem magisch-geheimnisvollen Rituskultur zieht sich durch Artauds Schaffenslaufbahn schon einige Jahre vor seiner Mexikoreise bis hin zu seinem Tod.<sup>7</sup> Nicht alle Texte, in denen Artaud dieses Thema behandelt, können Gegenstand dieser Arbeit sein, weil dies den Rahmen und die Aufgabe der Arbeit sprengen würde.<sup>8</sup> Vielmehr wurden aufgrund ihrer Repräsentationskraft für das Thema der mexikanischen Kultur in Artauds-Gesamtwertk jene zwei genannten zentralen Textgruppen ausgewählt, an denen unter anderem auch die damit verknüpfte Problematik der unterschiedlichen Entstehungszeitpunkte und -orte exemplarisch deutlich wird.

Konkret geht es um die zitierten *Messages Révolutionnaires*, eine Sammlung von in Mexiko zum großen Teil in der Tageszeitung *El Nacional* erschienenen kulturkritischen Artikeln, Rezensionen und Vorträgen, die er während seiner Reise und in Mexiko-Stadt

---

<sup>7</sup> Damit bewegt sich Artaud mitten im Strom der damaligen Begeisterung für die „primitive Welt“ der Pariser Avantgarde- und Surrealismusbewegung sowie der europäischen Ethnologen und Ethnografen. Wie man auf einer 1929 verfassten surrealistischen Landkarte sehen kann, ist Mexiko eines der zentralen konkreten Reiseziele in Lateinamerika und für den Diskurs mit dem „Anderen“ und die europäische künstlerische und ethnologische Auseinandersetzung mit dieser „ursprünglichen“ Kultur entscheidend gewesen. Artaud soll in dieser Arbeit aber nicht vorrangig im Kontext der surrealistischen, international prägenden Bewegung gelesen werden, nicht zuletzt auch deshalb, weil er sich selbst bewusst von den immer mehr politisch aktiven Surrealisten abgesetzt hatte. Vgl. zur Beziehung zwischen Amerika und dem Surrealismus ausführlich: **Klengel, Susanne**: *Amerika-Diskurse der Surrealisten, »Amerika« als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*, Stuttgart 1994. Ebd. S. 73: „Das in der vorliegenden Studie vor allem thematisierte indianische Amerika spielte also unter den nicht-okzidental Kulturen eine herausragende Rolle für die Weiterentwicklung des mythischen und utopischen Potentials im Surrealismus.“ Vgl. Zur Surrealistischen Landkarte: **Klengel**, *Amerika-Diskurse*, S. 33f und Abb 1.

<sup>8</sup> Grossman bezeichnet in ihrer Werkausgabe zum Beispiel die Texte *Le Réveil de L'Oiseau Tonnerre*, (S. 671-676), *Le Mexique et la Civilisation* (S. 677-680) und *L'éternelle Trahison des Blancs* (S. 681-683) als *Mexikanische Texte* in Abgrenzung zu den *Revolutionären Botschaften* (S. 685-745). In der mexikanischen Werkausgabe ist aber zum Beispiel der Text *Le Mexique et la Civilisation (México y la civilización)* Teil des von **Cardoza** und **Schneider** sogenannten Textkorpus *México*, das die Texte aus den *Revolutionären Botschaften* beinhaltet. Diese *Mexikanischen Texte*, wie auch die im Zusammenhang mit Artauds poetischer Auseinandersetzung mit der mexikanischen Kultur und den Rarámuri geschriebenen Texte oder nur Einwüfe in Texten sowie Teile der Korrespondenz waren zwar wertvolles Material für die Arbeit, sie stehen aber nicht im Fokus und können nur vereinzelt erwähnt werden und sollen hier kurz aus der Artaud-Ausgabe von Grossman benannt werden: **AA**, *Artaud le Môme* (S. 1123-1141) und darin *Aliénation et Magie Noire* (S. 1138-1141), *Ci-Gît précédé de la culture indienne* (S. 1149-1163), *Histoire du Popocatepel* [sic] (S. 1244f) in *Suppôts et Supplications* (S.1235-1425), *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* (S. 1639-1662) und darin *Tutuguri, le Rite du soleil noir* (S. 1642f). Diese Aufzählung verweist nur auf die wichtigsten Quellen, neben den hier behandelten, in denen die Mexikoerfahrung thematisiert oder verarbeitet wird. In seiner umfangreichen Korrespondenz und in weiteren Texten können Elemente aus seiner Mexiko- und Sierraerfahrung ebenfalls vereinzelt auftauchen.

schrrieb.<sup>9</sup> Sie sind mit einigen Ausnahmen nur noch in der französischen Retranskription aus dem Spanischen nachzulesen, da die französischen Originaltexte bis heute nicht aufgefunden wurden.<sup>10</sup>

Außerdem stehen jene Texte im Vordergrund, die zum Teil unter dem Titel *Über die Reise in das Land der Tarahumaras* (*D'un voyage au pays des Tarahumaras*) oder als *Die Tarahumaras* (*Les Tarahumaras*) veröffentlicht wurden. Artaud hatte den ersten Teil dieser Texte zunächst in der Sierra Tarahumara notiert. Diese erschienen wiederum gemäß seiner Rolle als offizieller Berichterstatter als Zeitungsartikel im *El Nacional*. Auch hier liegen nur zum Teil die französischen Originalfassungen vor, die anderen Texte sind Retranskriptionen aus dem Spanischen. Der zweite Teil der Tarahumara-Texte entstand erst mehrere Jahre später in der Psychiatrie von Rodez (1943-1946) und in seinem Pavillon des Sanatoriums von Ivry bei Paris (1946-1948), wo er sowohl aus Anlass einer Neuausgabe seiner Tarahumara-Schriften und dann aufgrund einer geplanten Radiosendung die ersten Texte revidiert und einige so umschreibt, dass dadurch neben zwei Gedichten (*Tutuguri*) auch zwei neue Texte entstehen.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Eine hier verwendete Textgrundlage ist: **Artaud, Antonin:** *Messages Révolutionnaires*, Gallimard, Saint-Amand (Cher) 1979. Die *Messages Révolutionnaires* und die entsprechende Briefkorrespondenz entnehme ich auch der aktuelleren **Artaud-Œuvres** Ausgabe (2004). Für einige Briefe im Zusammenhang mit diesen Texten und seinem Reiseprojekt in die Sierra Tarahumara ist auch *Tome VIII (Œuvres Complètes, 1971)* wichtig. Als Text-Vergleich mit der französischen Retranskription dienen die beiden zentralen mexikanischen Textversionen: **Artaud, Antonin:** *México*, Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón, UNAM, México D.F. 1991. **Artaud, Antonin:** *México y Viaje al país de los tarahumaras*, Prólogo de Luis Mario Schneider, FCE, México D.F. 2004 (1ª edición 1984).

<sup>10</sup> Artauds Originaltexte wurden, wie später nochmals erwähnt wird, von einer Gruppe mexikanischer Intellektueller wie zum Beispiel Luis Cardoza y Aragón für die Veröffentlichung in der mexikanischen Tageszeitung *El Nacional* übersetzt. Vgl. hierzu den von **Bradú** veröffentlichten Briefwechsel zwischen dem Schriftsteller Cardoza y Aragón und Paule Thévenin der einstigen Artaud-Vertrauten und zentralen – und in der Artaud-Forschung nicht unumstrittenen – Mitarbeiterin der Gallimard-Gesamtausgabe: **Bradú, Fabienne:** *Artaud, todavía*, FCE, México D.F. 2008 und darin Brief von Luis Cardoza y Aragón an Paule Thévenin, México 01.10.1955, S. 52: „Los originales de Artaud de sus escritos en México están perdidos. Seguiré buscando. Sus traductores, para ayudarle, fueron José Gorostiza, José Ferrel (ya muerto) y yo. No sé de ningún otro.“ Die Rückübersetzung dieser mexikanischen Texte ins Französische geschah durch den später erwähnten Philosophen und Schriftsteller Philippe Sollers und Paule Thévenin (alias Marie Dézon).

<sup>11</sup> Vgl. zu den jeweiligen Entstehungszeitpunkten und -orten etc. die Anmerkungen (*Notes*) in: **Artaud, Antonin,** *Œuvres Complètes, Tome IX*, (auf Basis der 1979er Ausgabe 2006 neu verlegt). Neben dieser wird auch für diese Textgruppe die **Artaud-Œuvres** Ausgabe wesentliche Textgrundlage sein. Das Werk *Les Tarahumaras* von Marc Barbezat (hier die Fassung von 1984, erste Auflage 1955), wird nur für einen in beiden anderen Werkausgaben nicht abgedruckten Text (*Et c'est aus Mexique*) herangezogen und zitiert. In der bereits erwähnten mexikanischen Werkausgabe *México y Viaje al país de los Tarahumaras* ist dieser Text ebenfalls abgedruckt (*Y es en México*, S. 341-354.)

Beide Textgruppen, die Tarahumara-Schriften und die *Messages Révolutionnaires*, sind an unterschiedlichen Orten – auf der Überfahrt nach Mexiko(?)<sup>12</sup>, in Mexiko-Stadt, in der Sierra Tarahumara, in Paris, in Rodez und in Ivry – zu unterschiedlichen Zeitpunkten (1936, 1937, 1943, 1944, 1947, 1948) und aus unterschiedlichen Motivationen, Visionen und Projektionen heraus entstanden. Alle weisen einen starken Bezug zur mexikanischen Kultur und Artauds damit verbundener Vision einer individuellen Bewusstseins-Transformation im europäischen Menschen auf. Aufgrund ihrer komplexen Übersetzersituation, durch die wir teilweise französische Texte lesen, die aber nicht mehr Artauds französische Originaltexte sind, liegt der Arbeit eine bewegte und bewegliche Textgrundlage für die folgenden Untersuchungen vor. Zwar muss bei den übersetzen und rückübersetzen mexikanischen Texten nicht seine ursprüngliche Autorschaft in Frage gestellt werden, aber man kommt bei der bewussten Lektüre nicht umhin, sich sowohl bei der spanischen Version als auch bei der französischen Retranskription aus dem Spanischen immer wieder zu fragen, ob Artaud, diese Worte auch so geschrieben<sup>13</sup> und gemeint hat.

„Il y a une histoire du monde dans le cercle de cette danse, resserrée entre deux soleils, celui qui descend et celui qui monte. Et c’est quand le soleil descend que les sorciers entrent dans le cercle, et que le danseur aux six cents clochettes (trois cents de corne et trois cents d’argent) pousse son cri de coyote, dans la forêt.“<sup>14</sup>

Die oben zitierte Passage verweist mit ihren Begriffen und Bildern direkt auf den Titel der Arbeit und nimmt die bisher nicht direkt beantworteten Fragen wieder auf. In der beschriebenen Szene treten anonyme Hexer in einen von zwei sich aufwärts und abwärts bewegendem Sonnen gehaltenen Kreis und vergegenwärtigen gemeinsam mit einem Tänzer die Entstehungsgeschichte des Menschen und der Welt. Der Tänzer hat 600 Schellen, zur Hälfte aus Silber und zur Hälfte aus Horn<sup>15</sup>, an seinem Körper und

---

<sup>12</sup> Es existiert keine eindeutige Quelle, die besagt, dass und was Artaud eventuell an Artikeln aus den späteren *Messages Révolutionnaires* schon vor oder auf der Überfahrt auf den lateinamerikanischen Kontinent verfasst hat. Der lange Zeitraum der Überfahrt macht das Schiff aber zu einem möglichen Schreibort und sollte deshalb zumindest mit Fragezeichen erwähnt werden.

<sup>13</sup> Dass eine noch so ambitionierte und professionelle Retranskription einer Übersetzung nicht den genauen Wortlaut von Artauds verlorenem Originaltext treffen kann, ist eine Tatsache.

<sup>14</sup> **Artaud, Antonin:** *La Danse du Peyotl*, S. 769-775, in **Ders.**, *Œuvres*, S. 772.

<sup>15</sup> Es ist wahrscheinlich, dass Artaud, wie an anderen Stellen auch, vorgefundene Elemente eines Ritus oder eines Festes verändert in seine Interpretation einfügt. In der Peyote-Reibungs-Zeremonie bewegen sich die Tänzer zum Teil mit (ungezählten) Schellen (aus Insektenkokons aus der Barranca-Region der Sierra) innerhalb des Peyote-Ritus-Kreises. Der Bezug zum Horn könnte ein Verweis auf die auch beim Peyote-Ritus übliche Opferung einer „Kuh oder mehrerer Ziegen“ (**Velasco**, *Danzar o morir*, S. 152) sein. Vgl. hierzu aber auch die Auskunft aus einem schriftlichen Gespräch (Email 02.03.2012) mit dem Verfasser der Tarahumara-Grammatik *Noroi Ra'icháara I/II* (Sisoguichi 1996) und ehemaligen Jesuiten **Carlos Vallejo Narváez**, der seit Jahrzehnten mit seiner Rarámuri-Frau und Familie in der Sierra



lässt im Wald den Schrei eines Coyoten erklingen. Das hier beschriebene poetische und rituelle Szenario lebt von der Präsenz und gedoppelten Bewegung einer kommenden und gehenden Sonne sowie von den nonverbalen Ausdruckselementen der Schellen, des Tanzes und des Schreis in der Natur. Die hier beschriebene Szene kann als Anspielung auf den indigenen Peyote-Ritus gelesen werden – das geht einerseits aus dem später näher betrachteten Text *La Danse du Peyotl* und andererseits aus der ethnologischen Beschreibung des indigenen Peyote-Ritus hervor – und wird durch das begrenzende Kreissymbol magisch in der Natur, im Wald, verortet.<sup>16</sup> Es scheint, als hätte Artaud hier auf poetische, dynamische und bildlich wie akustisch vermittelte Weise einer mehr oder weniger theoretischen Theateridee oder Inspiration eine möglichst authentische poetisch konkrete Form gegeben. Nur befinden wir uns im Moment der Lektüreerfahrung nicht auf einer europäischen Bühne, sondern werden als Leser Teil einer rituellen und dramatischen Inszenierung des indigenen Stamms der Rarámuri in Mexiko.

Der Schrei ist dabei für Artaud ein wesentliches und ursprüngliches Ausdruckselement, selbst, wenn er ihn so nicht gehört haben sollte. Dieser wird zumindest als Rituselement auf die Indigenen projiziert. Die Sonne, *rayénali*, ist eines

---

Tarahumara (Norogachic/Nawéachi/Guachochi) lebt und auf die Tradition der Rehgehörn tragenden „chapeyó“ verweist: [...] *Los cascabeles se usan para bailar pascal. Y son el capullo de unos insectos que viven en el barranco. El capullo se seca y los cosen unidos entre sí con piedritas adentro para producir el sonido. Antigüamente los chapeyones usaban cuernos de venado como parte de su atuendo. Eso poco a poco se ha ido olvidando. Probablemente este señor [Artaud] sí vio esas cornamentas de venado en la cabeza de los chapeyó. [...] Vgl. zum „chapeyó“ Begriff, Email vom 03.03.2012: [...] Los chapeyó son los que organizan la fiesta de matachines. Son los que convocan a los danzantes, a los músicos, a los monarcos (dirigentes de la danza). Son los que dan de comer a los danzantes y los que les hacen el teswino [sic] para después de la fiesta. En el norte de Itäliza existen gli matachini. Il pagliacho (payaso) dio origen al chapechó. Es una alteración del orden de las consonantes. Los matachines son totalmente de cultura europea. Los misioneros europeos lo trajeron a México.*

Silber gibt es bei den Rarámuri nicht (gab es vielleicht früher wegen der Minen und wird heute in Minen noch von großen kanadischen Firmen abgebaut). Artaud verwandelt vielleicht den metallenen Spiegel der Peyote-Zeremonie oder das metallene Messer (**Velasco**, *Danzar o morir*, S. 155), Glocken (Ebd., S. 155) und metallene Gefäße (Ebd. S. 154f) in „silberne Schellen“, weil sie so durch die Vorstellung des klingenden Schellengeräuschs einen stärkeren Effekt auf den Leser haben und sich Silber besser als profanes Metall in seinen magischen und mit Symbolen aufgeladenen Kontext integrieren lässt. Vgl. zu den Elementen und Prozessen der Peyote-Reibungszeremonie: **Velasco**, *Danzar o morir*, S. 155ff: „[La fiesta de la raspa del Peyote] Incluye la raspa propiamente tal y muchos de los ritos y ceremonias – religiosas y mágicas – de los tarahumares: *yúmari*, *matáchin*, curaciones, *nutékima*, *nawésaris* y por supuesto, comida y bebida.“ Ebd. S. 159: „Se recomienzan las termas de cantos y se baila, dentro del círculo, utilizando los cencerros y cascabeles que estaban junto a la cruz.“

<sup>16</sup> Auf die Bedeutung dieses für Artaud zentralen Ritus bei den Rarámuri wird in der Arbeit z. B. in Kapitel 6 eingegangen. Der Peyote ist eine Wurzel mit halluzinogener Wirkung, die in der Rarámuri-Kultur vor allem eine wichtige Rolle in ihren Heilriten spielt. Außerdem hat(te) der Peyote für die Rarámuri einen götterähnlichen Status. Der Peyote-Ritus, seine Elemente, sein Ablauf, seine Teilnehmer, seine Rituselemente und -objekte sind genau festgelegt. Der Ritus findet u.a. innerhalb eines klar definierten Kreisterrains statt, auf das Artaud hier vielleicht verweisen möchte. Vgl. z. B. *Diagrama del Círculo del Peyote*, in: **Velasco**, *Danzar o morir*, S. 161.

der zentralen Elemente und Inkarnation einer Gottheit für die Rarámuri. In der religiösen Vorstellungswelt der Rarámuri, aber auch surrealistisch betrachtet, verkörpert ihre aufgehende und untergehende Bewegung das ewige zyklische Prinzip von Tod und Wiedergeburt. Mittels dieser auch für Artaud zentralen Dynamik, die er in den Theatertexten noch anhand der einprägsamen Pestwirkung proklamiert<sup>17</sup>, soll eine körperlich wie emotional schmerzhaft durchlebte Transformation des Bewusstseins provoziert und erreicht werden, an deren Ende die Rückkehr einer „verlorenen Seele“<sup>18</sup> bzw. die Entstehung eines neues Ichs stehen soll. Die Sierra Tarahumara, im Zitat der Wald, ist in den Tarahumara-Texten der dafür gewählte oder geformte ideale mythische Ort, an dem der Peyote-Transformations-Ritus stattfinden und der europäischen Leserschaft unmittelbar erfahrbar gemacht werden kann.

Der Titel dieser Arbeit verweist also auf die Textwirklichkeit der mexikanischen Texte und im besonderen auf die Tarahumara-Schriften, auf ihre Ausdruckskonzeption, ihren natürlichen und mythisch-magischen Kontext in der mexikanischen Sierra Tarahumara sowie auf die als authentische Erfahrungen vermittelten Botschaften des europäischen Protagonisten und Autors der Texte.

Im umfangreichen, komplexen, heterogenen und immer wieder widersprüchlichen Werk des französischen Künstlers, Dichters, Theatertheoretikers, Schauspielers und Regisseurs Antonin Artaud berühren sich also mindestens zwei *Kultur*-Räume: der französische (Avantgarde-)Theaterraum und der von Artaud beschriebene Raum der (indigenen Riten-)Gemeinschaft der Rarámuri in der Sierra Madre. Dabei soll nach Artauds Meinung der durch die Überbewertung der Vernunft sinnentleerte und bewusst(seins)los gewordene europäische Kulturraum durch die Vermittlung einer elementaren, einheitlichen Naturerfahrung, eines mythischen und rituellen indigenen Kontexts und seiner integralen Ausdrucksmöglichkeiten wiederbelebt und neu aufgeladen werden.

---

<sup>17</sup> AA, *OC IV, Le Théâtre et la Peste*, S. 30. „Il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès. [...] Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification.“

<sup>18</sup> AA, *Messages, La culture éternelle du Mexique*, S. 104 - S.110, S. 105 : „[...] et ce qui m'intéresse maintenant est de retrouver dans le Mexique actuel l'âme perdue de ces cultures et leur survivance aussi bien dans le mode de vie des peuples que de ceux qui les gouvernent.“

Wie Artaud diesen geforderten Transformationsprozess in den mexikanischen Texten darstellt, vermittelt, umsetzt und an sich selbst vorlebt, soll in dieser Arbeit sichtbar werden.

Um einen freien Blick auf die mexikanischen Texte zu gewähren, ist es dabei zunächst wichtig, im ersten Kapitel Autor und Werk weiter voneinander zu trennen als dies bei diesem Thema bisher zumeist geschehen ist. So muss in Kapitel 1 neben den mit ihm verbundenen verschiedenen und zum Teil widersprüchlichen Attributen vor allem die sich im Kontext der Mexikoreise besonders aufdrängende Kontroverse, ob Artaud nun „wahnsinnig“ gewesen sei oder nicht, erwähnt aber nicht überbewertet werden. Der ohnehin konstruierte Portraitentwurf soll sich im Hinblick auf das Thema der Arbeit nur auf die Daten und Informationen beschränken, die im Zusammenhang mit seiner Mexikoreise und den mexikanischen Texten wichtig sind.

Auf einen ersten chronologisch orientierten Rezeptionsüberblick zu Artauds Werk mit Schwerpunkt auf die mexikanischen Texte folgt in Kapitel 2 eine ausführliche thematische Diskussion einzelner Rezeptionsblöcke zu Artauds Gesamtwerk. Dabei sind die verschiedenen offenen und teilweise miteinander verbundenen Ansätze aus der Artaud-Rezeption und -Forschung so gewählt, dass sie sowohl auf die möglichen Diskussionsschwerpunkte in Europa als auch in (Latein)Amerika eingehen können, diese widerspiegeln und dann die jeweilige Relevanz eines jeden Ansatzes für diese Arbeit benennen. Die wechselnde Perspektive des Forschungsstands in Bezug auf Artauds Werk wird dabei unter den Gesichtspunkten „Artaud und Wahnsinn“, „Artauds Werk und die Körper-Sprache“, „Artauds Werk und das Theater“, „Artauds *revolutionäres* Echo in der 68er-Bewegung“ sowie „Artaud und die mexikanische Kultur“ untersucht. Die fünf Themenblöcke berühren die hier vorliegende Thematik auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlicher Intensität.

In dieser Arbeit wird die Frage nach Artauds persönlicher psychischer Verfassung zugunsten einer textzentrierten statt einer biografiebezogenen Werkbetrachtung angewandt. Das Thema der Körperlichkeit von Sprache wird hier bei der vergleichenden Textbetrachtung von Theaterschriften und Tarahumara-Schriften im Zusammenhang mit seinem materiellen – das heißt bei Artaud körperlich und schmerzhaft erfahrbaren – dramatischen Ausdruckskonzept diskutiert. Dabei geht es um die Frage der Kontinuität zwischen beiden Textgruppen und die These, dass Artaud sein Ausdruckskonzept aus den Theatertexten in die Tarahumara-Texte transportiert und dort

poetisch bzw. in der Inszenierung seiner Person z. B. während einer Ritus-Erfahrung verwirklicht. Die in Kapitel 2 dargestellte Forschungslage und das weitreichende Echo in der praktischen Theaterlandschaft von Artauds Theater texts sind für diese Arbeit insofern relevant, weil sie die hier angeführte These unterstützen, dass Artaud von einer seiner zentralen und in den Theater texts verschriftlichten Grundideen ausgeht – einer umfassenden „Revolution“ von Sprache, Körper und Kultur als wesentliche Bestandteile eines von innen heraus geforderten Transformationsprozesses eines jeden Einzelnen – um diese dann in den Tarahumara-Texten in die vorgefundene indigene Kultur zu projizieren und den Wandlungsprozess mittels (poetisch konstruierter) indigener Riten an einem Ich als inszenierten Protagonisten vorzuführen. Der kulturkritische Rezeptions-Aspekt wurde – neben den sicherlich wichtigen und kompakt dargestellten philosophischen und psychoanalytischen, aber dann in den Folgekapiteln nicht ausführlicher behandelten Rezeptionsaspekten – vor allem im Zuge der 68er-Generation aktualisiert. Er spielt in der vorliegenden Arbeit bei der Diskussion von Artauds Kulturbegriff, wie er sich in seinen *Messages Révolutionnaires* präsentiert, eine sichtbare Rolle. Artauds Texte könnten auch unter einem kultur-politischen Aspekt gelesen und in Frage gestellt werden – etwa bei Artauds Kritik an der mexikanischen *Indígena*-Politik. In der vorliegenden Arbeit wird dieser Aspekt deshalb auch thematisiert, aber in der Folge in den kulturwissenschaftlich orientierten Themenkomplex einer allgemeinen Suche nach einer mythisch geprägten, einheitlichen Ritenkultur integriert.

Auf literaturwissenschaftlicher Ebene ist es müßig sich zu fragen, was Artaud in der Sierra Tarahumara in Wirklichkeit gesehen, gehört und erlebt hat und was in seinen Texten wahrheitsgetreu – soweit man diesen Begriff überhaupt benutzen kann – dargestellt wird. Durch die vorliegende Arbeit kann der quantitativ begrenzten, aber qualitativ in vielen Fällen anspruchsvollen Artaud-Forschung zum Thema „Artaud und die mexikanische Kultur“ ein neuer Impuls gesetzt werden. Die teilweise konkrete ethnologische Betrachtung und Darstellung einiger Elemente aus der indigenen Rarámuri-Kultur können sichtbar machen, worin in den Tarahumara-Texten Artauds poetische Darstellung besteht. Artaud hat sich – nicht zuletzt auch auf dem Hintergrund seiner europäischen surrealistischen Prägung – durch seine Erfahrung bei den Rarámuri ein gewisses Sehen oder ein subjektives Wissen zu dieser Kultur angeeignet. Dieses Wissen um einige dieser ethnologischen Elemente, um das Volk der Rarámuri sowie ihre Umgebung formt er poetisch um, verzerrt es zum Teil, um es in sein Bild, seine

Forderungen und Projektionen zu integrieren. Und trotzdem ist er, wie später aufgezeigt wird, gerade durch diese seine bildhafte Sprache seiner Texte dazu fähig, einen direkten Kontakt zu einem der noch gegenwärtig lebenden Rarámuri-Dichter herzustellen.<sup>19</sup>

Der erste Schritt innerhalb des eigenen, auf die *Messages Révolutionnaires* bezogenen, kulturwissenschaftlichen Ansatzes, der auf die biografische Einführung (Kapitel 1) und die Darstellung eines allgemeinen vielfältigen Rezeptionshintergrunds zu Artauds Werk (Kapitel 2) folgt, ist die konkrete Textanalyse seiner *Messages Révolutionnaires* und teilweise seiner Tarahumara-Texte in Kapitel 3 unter dem Kriterium von Artauds Kulturbegriff. Aus den bisherigen Angaben wurde bereits sichtbar, dass sich Artauds essentialistisch orientierter Kulturbegriff auch aus der Avantgardebewegung, und dort besonders aus der Surrealismusbewegung und ihrem zentralen Interesse für „primitive“ Völker, Mythen und Riten, erklären lässt, welche wiederum aus ihrer Suche nach einem möglichst lebendigen, das heißt authentischen künstlerischen, Ausdruck resultiert, den die Surrealisten im Unterbewusstsein bzw. im Unbewussten verankern. Mithilfe einiger bekannter Schlüsselbegriffe wie dem *in-between*, oder dem *Dritten Raum*, bzw. den sich nicht vermischenden sondern *überlappenden* (Kultur-)Räumen etc. aus der aktuellen postkolonialen Kulturtheorie lässt sich Artauds Kulturbegriff spiegeln, hinterfragen und diskutieren. Diese Diskussion ermöglicht eine bessere Sicht auf die fast obsessive und teilweise auch romantisch oder esoterisch zu interpretierende Suche Artauds nach einem einheitlichen, unberührten, in gewissem Sinn auch paradiesischen Ursprungsort. Artaud sieht diesen Ort zunächst in ganz Mexiko und nach der ersten Ernüchterung in Mexiko-Stadt und dann in der unberührt vermuteten, da von Teilen der Außenwelt isolierten, Sierra Tarahumara. Denn er musste erst erfahren, dass weder die „mexikanische Jugend“ noch die mexikanischen Künstler und Intellektuellen und schon gar nicht die mexikanische Regierung ein gesteigertes Interesse an seinem Projekt einer Wiederentdeckung der indigenen *Seele* hatten. Postkoloniale Theoretiker wie Edward Said, Homi K. Bhabha und Gayatri Spivak, aber auch der Kulturanthropologe Néstor Canclini negieren einen solchen inneren oder äußeren Ursprungsort sowohl im Identitätsbegriff als auch im Kulturbegriff. Eine Diskussion von Artauds Kulturverständnis vor dem Hintergrund des von Leopoldo Zea beschriebenen Identitätsbegriffs soll als mexikanische Perspektive

---

<sup>19</sup> Gemeint ist der Rarámuri-Dichter Erasmo Palma, auf dessen Gedicht und Artaud-Bezug in Kapitel 6 eingegangen wird.

ergänzend zur postkolonialen Diskussion wirken. Diese produktiven Widersprüche zwischen den vorgestellten Theorien und Artauds Kulturbegriff, die teilweise eigene widersprüchliche Argumentation von Artauds Kulturvorstellungen sowie Artauds Unmöglichkeit, sich diesen eben nicht einheitlichen, sondern immer schon heterogenen Kulturräumen zu entziehen, sollen in Artauds mexikanischen Texten aufgezeigt werden.

In engem Zusammenhang mit der europäischen und anti-kolonialistisch sowie anti-oder a-rational eingestellten Avantgarde und ihrer rettenden, etwas plakativen Suche bei Verrückten, Kindern und „primitiven“ Völkern nach einer inneren Anknüpfung an das nicht von der Vernunft geleitete (kollektive) Unterbewusstsein, steht auch Artauds in seinen mexikanischen Texten vermitteltes Bild des „Indigenen“ oder der indigenen Kultur.

Ein in Kapitel 4 vorgenommener kulturhistorischer Rückblick auf präkolumbianische indigene und nichtindigene Quellen bezüglich der Vermittlung des Indígena-Bilds (de Landa, Las Casas, Bernal del Castillo, Sahagún, Clavijero, Reyes, Portilla) erklären ein wenig die Entstehung der widersprüchlichen, verschiedenen Indígena-Bilder, die sich durch die Jahrhunderte geformt haben. Und sie sollen mit Artauds Inszenierung des Indigenen in Verbindung gesetzt werden. Dabei wird die Frage, ob oder wie sich Artaud von einigen dieser Quellen für seine Texte hat inspirieren lassen, auch anhand zweier Autoren angesprochen.<sup>20</sup> Zusätzlich soll in Kapitel 4 anhand der Sicht auf die Indigenen von der Unabhängigkeit Mexikos bis zur Ankunft Artauds 1936 ein mexikanischer Kontext geschaffen werden, der auch den nach Europa getragenen Mythos der *Mexikanischen Revolution* und den zum Teil aus ihr neu entstandenen Mythos des „Primitiven“ behandelt. Die für Artauds mexikanische Texte mindestens ebenso wichtige Kontextgebung auf europäischer bzw. französischer

---

<sup>20</sup> Vgl. hierzu die in Kapitel 2 erwähnten Artikel und Autoren. In Unterpunkt 2.5 *Artauds „revolutionäre“ Textbotschaft und ihr Echo in der 68er-Bewegung* den Artikel von **Gallucci, Marcello**: „Antonin Artaud et le mythe de l’Atlantide“, in: **Penot-Lacassagne (éd.)**, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens », S. 89-98. Vgl. vor allem auch den mexikanischen Autor und seine im Unterpunkt 2.6 *Artaud und die mexikanische Kultur* erwähnten Recherchen zu diesem Thema: **Flores, Enrique**, „Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida“, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, Vol. X, núms. 1-2 (99.1-2), México D.F. 1999, S. 187-224. **Flores, Enrique**: *La Conquête du Mexique: “Sacrificio, espectáculo y ‘teatro de la crueldad’”*, CARAVELLE - Cahier du Monde Hispanique et Luso-Bresilien, Presses Universitaires du Mirail n° 82, Toulouse 2004, S. 89-124, S. 100. Die durchgeführte Quellenschau ist aufschlussreich, da sie mögliche intertextuelle Bezüge zwischen Artauds Texten und älteren Quellen wie Sahagún oder gar dem *Popol Vuh* herstellt und Artauds Texte sowohl im europäischen als auch im lateinamerikanischen Quellenkontext verortet. In dieser Arbeit werden die Beiträge daher nur dargestellt, sie werden aber im Zuge meiner Thesen nicht weiter vertieft.

Seite geschieht durch eine Beschreibung des Pariser Avantgardeumfelds anhand der Beziehung Artauds zur Surrealistenbewegung, da durch sie Artauds teilweise romantisch geprägte Vorstellungen einer indigenen Kultur und des Indigenen beeinflusst wurden. So soll aufgezeigt werden, in welchem Umfeld seine Motivation, seine Projektionen und Ideen für die Reise in die Sierra Tarahumara entstanden sind. Daher werden auch der intensive und für beide Seiten fruchtbare internationale Gedankenaustausch und die gegenseitigen (oft jahrelangen) Besuche von lateinamerikanischen Künstlern in Paris und französischen Intellektuellen in Mexiko und Lateinamerika erwähnt, welche das intellektuelle Ambiente im Paris der 1920er und 30er Jahre maßgeblich bestimmten.

Die kulturhistorische Kontextschaffung in Kapitel 4 erlaubt es dann in Kapitel 5, wieder konkret an Artauds Theatertexten und Tarahumara-Texten zu arbeiten, um über einen Textvergleich anhand seiner Ausdruckskonzeption und seines Verständnisses eines magischen und rituellen Theaters die zuvor erwähnte Beziehung zwischen beiden Textgruppen herzustellen und aufzuzeigen, ob – und wenn ja, wie – er diese theoretischen Ideen in den Tarahumara-Texten radikalisiert und innerhalb seiner Vision des Indigenen und seiner Kultur verwirklicht.

Kapitel 6 nimmt schließlich eine in Zusammenhang mit dem Rezeptionshintergrund und der eigenen Herangehensweise zitierte teilweise ethnologisch orientierte Betrachtung einiger Elemente in der Rarámuri-Kultur vor (Mythoslücke, Rituskultur, Heilerverständnis), die für die literarische Betrachtung der Tarahumara-Texte von Bedeutung sind. Durch sie wird deutlich, wie Artaud mit der von ihm wahrgenommenen indigenen Wirklichkeit poetisch umgeht bzw. wie er diese für sein eigenes künstlerisches und zugleich existenzielles Anliegen umformt. Eine klare Unterscheidung zwischen außerliterarischer und literarischer Wirklichkeit innerhalb von Artauds Tarahumara-Texten ist eigentlich nicht möglich und für die poetische Wirkung des Textes zunächst nur begrenzt relevant. Dennoch kann die hier miteinbezogene Darstellung der außerliterarischen Wirklichkeit in der Sierra Tarahumara helfen, einen sichtbaren Bezug zwischen der konkreten Rarámuri-Kultur und den poetischen Tarahumara-Texten herzustellen und damit Artauds poetisierendes Verfahren und poetische Darstellung dieser Kultur besser darzustellen.

Am Schluss der Arbeit soll nicht nur eine neue Verortung der mexikanischen Texte innerhalb von Artauds Gesamtwerk stehen, sondern auch ein neuer Impuls für die

aktuelle Werkwahrnehmung bei Artaud sowohl in der französischen als auch in der lateinamerikanischen bzw. mexikanischen Literaturwissenschaft gegeben werden. Dabei soll die Arbeit einen Beitrag zur noch kaum vorhandenen, aber förderlichen Kommunikation zwischen europäischer und lateinamerikanischer Forschung in Bezug auf Artauds (mexikanische) Texte leisten. So müssen dann vereinzelte Artaud-Bilder eines, zugespitzt ausgedrückt, europäischen, verrückten Surrealisten und eines mexikanischen intuitiven, den Wert der indigenen Kulturen proklamierenden Artauds nicht weiterhin nebeneinander existieren. Ein Artaud-Bild, das sowohl den *europäischen* als auch den *mexikanischen* Artaud berücksichtigt, erlaubt dann auch einen neuen Blick auf sein Werk und die Werkzusammenhänge und nicht zuletzt auch die Infragestellung oder Bewegung der in Bezug auf Artauds Werk äußerst unscharfen Kanongrenzen zwischen französischer und lateinamerikanischer Literatur.









Zeichnung des Rarámuri-Jungen Cesario (2,5 Jahre) in Tewaterichi, Tarahumara 8/2007



# 1. Antonin Artaud – Mutmaßungen und Betrachtungen

## 1.1 Kunst und Künstler

„Artaud est un nomade, un Touareg de la pensée. Il voyage.“<sup>21</sup>

Ob und wie man über Artaud noch schreiben darf oder nicht, ob seine Texte noch in anderer Form analysiert und interpretiert dem interessierten Leser präsentiert werden sollten oder nicht, wird von Wissenschaftlern und vielen anderen Menschen, die sich mit Artaud und seinen Texten beschäftigen, immer wieder in Frage gestellt.<sup>22</sup>

„Mucho se ha escrito sobre Antonin Artaud. Quizá demasiado. Y en cuanto a su viaje a México, en 1936, más de uno pretendió reconstruir sus pasos por la ciudad de México y la sierra Tarahumara.“<sup>23</sup>

„Aujourd’hui traiter d’Artaud est très difficile parce [sic] son modèle symbolique, matériel, est probablement trop radical pour nous.“<sup>24</sup>

„Peut-être faut-il arrêter d’écrire sur Antonin Artaud. Et, pourquoi pas? de le publier. On se mettrait alors à le lire vraiment.“<sup>25</sup>

Die Schwierigkeit, sich beim Künstler Artaud und bei seinem Werk auf Aussagen und nicht nur auf neue Fragen festzulegen, könnte darin liegen, dass sich Artauds Texte wie auch das durch sie schimmernde Bild des Autors unter den Augen des Lesers immer wieder wandeln. Der Lesevorgang ist eine oft verwirrende Reise in gegensätzliche Aussagen, Forderungen und Wahrnehmungen, die sich, so hört man einige Stimmen aus der Artaud-Rezeption, zwischen den Begriffen verrückt und genial ansiedeln lassen sollten oder aber auch nicht.

---

<sup>21</sup> **Labarthe, André:** *Bataille, Sollers, Artaud, Trois écrivains de notre temps approchés par André S. Labarthe*, Filigranes Éditions/ jempres éditions 2002, S. 179.

<sup>22</sup> **Cardoza y Aragón, Luis,** *Artaud en México*, in **Bradú, Fabienne:** *Artaud, todavía*, FCE, México D.F. 2008, S. 181. „Comienzan a proliferar las tesis de doctorado. Esta langosta erudita es inevitable. Asuela a la poesía, que luego vemos que sigue intacta y como sagrada a fuerza de profanaciones.“ Vgl. auch die französische Übersetzung seines Artikels von 1984: **Cardoza y Aragón, Luis:** „Pourquoi le Mexique?“ (Avec une note liminaire de Jean-Claire Lambert), in *Europe*, n°667-668, nov.-déc. 1984, S. 94-109, S. 97 : „Les thèses de doctorat se sont mises à proliférer. Cette plaie érudite est inévitable. Elle ravage la poésie, qui poursuit néanmoins son chemin, intacte et sacrée à force de profanations.“

<sup>23</sup> Anfangszitat von **Bradú, Fabienne** in ihrem Vorwort „Para acabar con la edición de Artaud“, in **Dies.,** *Artaud, todavía*, FCE, México D.F. 2008, S. 9.

<sup>24</sup> **Baudrillard, Jean,** in **Ders./ Lotringer, Sylvère:** *Oublier Artaud*, Sens&Tonka, Paris 2005, S. 34.

<sup>25</sup> **Dumoulié, Camille:** *Artaud, la vie*, Paris 2003, S. 7 (*Introduction*).

„Image d'Épinal, a-t-on pu dire: l'artiste fou, le génie écumant, le prophète illuminé, le poète maudit. C'était là un substrat commode et sans nuances : la légende ne pouvait pas ne pas en tirer parti mais elle ne tarderait pas à aller au-delà.“<sup>26</sup>

„La destinée d'Artaud est inscrite dans sa vie dès sa naissance. Il est né marqué. Et son destin: c'est la folie. [...] Sa vie, son œuvre, ne sont qu'une suite de sursauts avant que la folie qui le guette ne le terrasse. [...] Destination folie. Artaud s'y prépare. Tel un apostolat. Il la sent venir. Elle le subjugué. Elle l'attire. Il s'y plonge en elle jusqu'à s'y perdre corps et biens.“<sup>27</sup>

„On a également fabriqué un soi-disant Artaud pour *beatniks*, le «poète maudit», l'halluciné, le drogué, inspiré et délirant, qui fut enfermé pendant neuf ans. [...] Son délire était authentique et totalisateur.“<sup>28</sup>

Susan Sontag geht in ihrem bekannten Aufsatz auch über diese Etiketten oder Klischees zur Person Artaud hinaus und macht auf dieses Verhältnis zwischen Genie und Wahnsinn in Artauds Texten aufmerksam:

„Dans l'œuvre d'Artaud, le fou répond à une double identité: il est tantôt la victime ultime de la société et tantôt le détenteur d'une sagesse subversive. [...] Dans les textes de ses deux dernières années, il se compare plusieurs fois à ces êtres aux dons spirituels éclatants qui ont succombé à la folie : Hölderlin, Nerval, Nietzsche et Van Gogh. [...] Artaud suggère [...] l'existence d'une affinité naturelle entre le génie et la folie. Mais il ne cessera jamais à répéter [...] que la folie est elle-même une prison et qu'elle est destructrice. [...] C'est la douleur insupportable de l'aliénation qu'exprime Artaud tout d'abord et qu'il impose à ses lecteurs.“<sup>29</sup>

Der Leser ertastet und durchlebt diese Beziehung zwischen den beiden Polen immer wieder durch das in Worte gefasste schmerzhaftes Ringen des Autors bzw. der Figur Artaud:

„Ce que c'est que le Moi, je n'en sais rien. La conscience ? une répulsion épouvantable de l'Innommé, du mal tramé, car le JE vient quand le cœur l'a noué enfin, élu, *tiré* hors de ceci et de cela, contre ceci et *pour* cela, à travers l'éternelle supputation de l'horrible, dont tous les non-moi, démons, assaillent ce qui sera mon être, cet être que je ne cesse pas devant mes yeux de voir faillir tant que Dieu à mon cœur n'a pas passé sa clef.“<sup>30</sup>

Durch die scheinbare Nähe zwischen der Figur, dem Erzähler, dem Autor und dem Künstler Artaud täuschen z. B. die Tarahumara-Texte eine Authentizität vor, die bei eingehender Betrachtung häufig wieder verschwindet. Deutlich wird dies zum Beispiel bei der Schilderung von Artauds Felsenvision, in welcher der Figur Artaud die

---

<sup>26</sup> **Virmaux, Odette et Alain:** „Mise en place des éléments décisifs. Les derniers mois à Ivry“, S. 98-113, in : **Dies.,** *Artaud: un bilan critique*, Belfond, Paris 1979, S. 105.

<sup>27</sup> **Lévêque, Jean-Jacques:** *Antonin Artaud*, coll. "Les plumes du temps", Henri Veyrier, Paris 1985, S. 70.

<sup>28</sup> **Cardoza y Aragón, Luis:** „Pourquoi le Mexique?“ S. 94-109, S. 97.

<sup>29</sup> **Sontag, Susan:** *À la rencontre d'Artaud*, Christian Bourgois, Paris 1973, S. 114-116.

<sup>30</sup> **Artaud, Antonin:** *Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 85-93, in : **Ders.,** *Œuvres Complètes, Tome IX, Les Tarahumaras/ Lettres de Rodez*, Gallimard 2006, S. 86.

Felsen wie Körperteile und Gestalten in der Sierra erscheinen. Sie sind Teil eines Lichtspiels und werden vom Erzähler trotzdem so beschrieben, als würde die Figur sie nicht nur so sehen, sondern als würde das Gesehene so existieren. Für die Poesie des Textes ist die Realität so, wie die Figur Artaud sie im *Passé Simple* beschreibt: Sie sieht, wie sich das Bild einer perfekten Frauenbrust achtmal wiederholt oder spiegelt. Ob der Autor oder die Person Artaud auf seiner Reise ähnliches erlebt haben und wo sich die außertextliche Wirklichkeit in diesen Zeilen versteckt, ist ungewiss, aber für den Text so zunächst auch nicht relevant.

„Il n'était pas tout à fait midi quand je rencontrai cette vision ; j'étais à cheval et j'avais vite. Pourtant je pus me rendre compte que je n'avais pas affaire à des formes sculptées, mais à un jeu déterminé de lumières, qui *s'ajoutait* au relief des rochers. [...] Et je vis que les rochers avaient tous la forme d'une poitrine de femme avec deux seins parfaitement dessinés. Je vis se répéter huit fois le même rocher qui dirigeait sur le sol deux ombres [...].“<sup>31</sup>

Der Lesevorgang wird auf diesem Hintergrund zu einem Labyrinthgang in eine oft schmerzhaft, bilderbestückte, einsame Gefühls- und Gedankenwelt des Künstlers der schreibend gegen die eigene Form des Ausdrucks ankämpft, um eine reine, neue bzw. versteckte alte Ur-Sprache wiederzufinden. Auch an dieser Stelle soll – soweit das bei der schillernden Künstlerpersönlichkeit Artaud möglich ist – ein kurzer Portraitentwurf vorgestellt werden. Nicht selten ist dabei die Versuchung groß, Artauds Werke schnell mit seinem jeweiligen Gesundheits-, Geistes- wie Gefühlszustand zu erklären<sup>32</sup> und die Texte mithilfe seiner Biografie zu bewerten, zu entwerten oder fehlzubewerten.

„He is the true existential hero: what he did, what happened to him, what he suffered, what he *was* is infinitely more important than anything he said or wrote. [...] The plays Artaud wrote and produced were far from perfect, but his own life was the perfect tragedy, perfectly enacted. That is why its impact continues beyond the grave.“<sup>33</sup>

So fragt sich zum Beispiel der Arzt André Bonneton über den „schiffbrüchigen“ Artaud, ob wir sein Werk nicht vielleicht den Folgen seiner frühen Meningitis

---

<sup>31</sup> **Artaud, Antonin:** *La Montagne des Signes*, S. 35-39, in : **Ders.**, *OC, Tome IX*, S. 37.

<sup>32</sup> Vgl. z. B. **Cortanze, Gérard:** *Le Monde du surréalisme*, Bruxelles 2005, S. 57ff. Dieser lexikonähnliche Artikel zu surrealistischen Konzepten und Künstlern mit dem Stichwort *Artaud, Antonin 1896, Marseille – 1948, Ivry* beginnt nicht etwa mit Artauds Bezug zum Surrealismus, sondern in unpassender Weise mit der Erwähnung seiner psychischen Probleme: „Artaud souffrit dès sa jeunesse de troubles psychiques.“

<sup>33</sup> **Esslin, Martin:** *Artaud*, Fontana/Collins, Glasgow; J. Calder, London 1976, S. 13 und S. 115.

verdanken<sup>34</sup> sollten und urteilt, sich auf die bestehenden Diagnosen zu Artaud stützend, wie folgt:

„Mon diagnostic personnel se dissocie prétentieusement ainsi: Délire luxuriant, mystique et physique (forces et idées d'influence). Hallucinations multiples. Discontinuité du *Moi*, et dédoublements. Délire de persécution, hypocondriaque et mégalomane.“<sup>35</sup>

Die Verbindung zwischen dem Künstler Artaud und seinen Texten ist natürlich nicht auszublenden, aber sie verführt besonders im Fall der mexikanischen Texte zu zweifelhaften Mutmaßungen über die unterschiedlich definierte Realität der Texte und die Wahrnehmung des Autors. Solch eine Art von Analyse der *Messages Révolutionnaires* und der Tarahumara-Texte<sup>36</sup> ist für die vorliegende literaturwissenschaftliche Arbeit eher hinderlich. Wozu also überhaupt ein Kapitel über die Person Artaud verfassen, wenn es für die Interpretation und wissenschaftliche Beachtung und Betrachtung der Texte nicht hilfreich zu sein scheint? Besonders Artauds Tarahumara-Texte und seine Mexikoreise werden zum Teil so rezipiert und dokumentiert, dass sich Person und Werk dabei verweben. An dieser Stelle und in der folgenden Arbeit soll der Versuch einer Entwirrung gemacht werden, der die Sicht auf diese Textgruppe in den späteren Kapiteln erleichtern kann. Dies scheint vielleicht auch im Sinn von Rössners früher Bemerkung zu Artaud aus seiner Habilitationsschrift (1988):

„Auch wenn die Rolle des Kulturmittlers und Kulturrevolutionärs weitgehend auf einer Autosuggestion beruht – in Mexiko war der Widerhall der Artaudschen Äußerungen kaum zu spüren, und in Europa wurde er erst nach dem Krieg und auch da zunächst nur als Theatertheoretiker entdeckt –, ist es absolut unangemessen, in Antonin Artaud nur einen opiumsüchtigen und schizophrenen Aussteiger zu sehen, dessen individuelle Leiderfahrung keinen Belang für die europäische Geistesgeschichte hätte.“<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> **Bonneton, André:** *Le Naufrage prophétique d'Antonin Artaud*, Lefebvre, Paris 1961, S. 48: „Artaud présente à l'âge de quatre ans une méningite où il manque laisser sa vie. Qui sait dans quelle mesure nous ne devons pas son œuvre au méningocoque? Tout facteur irritatif cérébral chez un sujet prédisposé engendrerait-il un fou génial?“

<sup>35</sup> **Bonneton, Le Naufrage**, S. 53.

<sup>36</sup> **Artauds** Tarahumara-Texte beginnen mit seiner Reise in die Sierra Tarahumara im Jahr 1936. 1936 schreibt er mehrere sowohl in Mexiko (in der Tageszeitung *El Nacional*) als auch in Frankreich erschienene Texte wie *La Montagne des Signes*, *La Danse du Peyotl*, *Le Pays des Rois-Mages*, *Une Race-Principe*, *Le Rite des Rois de l'Atlantide* und mehrere Briefe, die den Tarahumara-Schriften zugeordnet werden. Aufgrund einer geplanten Neuedition der Tarahumaratexte nimmt Artaud in den 1940er Jahren (1943 und 1947/48) die Tarahumara wieder als poetisches Thema in *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* und in *Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras* auf. 1948 verfasst er zunächst für eine Radioausstrahlung und dann für die Neuedition der Tarahumaratexte zwei „Tutuguri“-Gedichte. Ausführlich in **AA**, *OC IX, Notes*, S. 215-243.

<sup>37</sup> **Rössner, Michael:** „Der Ruf nach dem »Retter« aus den außereuropäischen Kulturen: Antonin Artaud zwischen dem Orient und den Tarahumaras“, in **Ders.**, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies - Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhundert*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1988, S. 144-154, S. 153. Vgl. auch Ebd., S. 153: „Sein »Traum von einem verlorenen Paradies« [J.M.G. Le



## 1.2 Echo zu Artaud und Mexiko

„oder ist einer, der gelegentlich schreit, nicht mehr tragbar unter den menschen, die diesen schrei ein leben lang unterdrücken?“<sup>38</sup>

Diese fragende Stimme aus den 1970er Jahren erwähnt mehrere Berührungspunkte mit Artaud. Es geht um den Kontakt zwischen dem Künstler und der Gesellschaft, um die Definition von geistiger Gesundheit bzw. Krankheit, um die Frage nach einer Grenze des künstlerischen oder menschlichen Ausdrucks, und es geht um die Person Artaud selbst. An welcher Stelle sollte man ein Artaudportrait also ansetzen?

„A la limite, le fondateur du Théâtre Jarry passait, aux yeux des plus malveillants, pour un personnage de cirque dont on guettait les numéros : [...] Au mieux on s’interrogeait : simple cabotin ou créateur inspiré ? Le plus grand nombre répondait évidemment par la première hypothèse et par le refus d’adhésion.“<sup>39</sup>

Mit dem Namen Antonin Artaud verbinden sich eine Fülle von Attributen, Beschäftigungen, Eigenschaften, Meinungen und Gefühlen. Er ist Poet, Theater- und Film-Schauspieler, Surrealist, Intellektueller, verfasst Schriften über seine Vision eines neues Theaters, er wird als Geisteskranker, Drogenabhängiger, als Genie, als exzentrischer, oft einsamer und immer Geld suchender sowie an starken Schmerzen leidender Künstler, als liebenswerter und aufmerksamer Freund, als unerträglicher Liebhaber und vieles mehr bezeichnet und unter die Lupe genommen. Diese Sicht von außen gibt nur Bruchstücke seiner Person wieder und kann in mehreren Biografien,

---

Clézio, *Le rêve mexicain*] stellt sich vielmehr als die konsequente Fortsetzung der seit der Jahrhundertwende in Europa zu beobachtenden Literaturströmung dar, die von einer Krise des wissenschaftlichen Denkens und der Sprache ihren Ausgang nimmt und auf die Verwendung von Formen mythisch-magischer Denkweise hinstrebt.“

<sup>38</sup> **Mattheus, Bernd:** „Antonin Artaud, der Wahnsinnige/ v. Van Gogh, der Selbstmörder - durch die Gesellschaft“, S. 9-50, in **Ders.**, *Jede wahre Sprache ist unverständlich, Über Antonin Artaud und andere Texte zur Sprache veränderten Bewußtseins*, Matthes & Seitz, München 1977, S. 13.

<sup>39</sup> **Virmaux, Odette et Alain:** „Le conférencier et l’homme des tumultes“, S. 51-59, in **Dies.**, *Artaud: un bilan critique*, Belfond, Paris 1979, S. 52.

Artikeln aber auch in verschiedenen seiner Briefwechsel nachgelesen werden und soll daher hier nicht wiederholt werden.<sup>40</sup>

Wie auch Philippe Sollers in seinem Vortrag auf dem bekannten *Colloque de Cerisy-la-Salle* „Vers une Révolution Culturelle: Artaud, Bataille“ im Jahr 1972 indirekt bemerkt, kommen viele Forscher an Artauds nervlichem Zustand und seiner quälenden Odyssee durch Sanatorien und Kliniken nicht vorbei.<sup>41</sup>

„[...] après les efforts dérisoires pour limiter Artaud et Bataille aux faux problèmes du «cas», de «l'exception qui confirme la règle», d'alibis cliniques, biographiques, philosophiques, chacun sait que les questions clés qui se posent, après mai, au camp révolutionnaire dans le champ de l'idéologie tout entière sont, directement ou indirectement, déterminés par eux.“<sup>42</sup>

Fest steht, dass Artaud ein Jahr nach der Mexikoreise und unmittelbar nach der unwillentlich abgebrochenen Irlandreise 1937 neun qualvolle Jahre in französischen Nervenheilstätten verbrachte.

„van gogh bezahlte mit dem leben, artaud wurde dem leben entzogen. [...] artauds kunst kündigt das verschwinden einer kunst an, die sich signifikant vom leben unterscheidet: sein leben ist sein werk.“<sup>43</sup>

Für die Zeit in der Tarahumara und die Texte, die während der Klinikaufenthalte entstanden sind, ist dies jedoch nur teilweise von Bedeutung. Ein wissenschaftlicher Annäherungsweg an Artaud ist die selektive Veranschaulichung der verschiedenen

---

<sup>40</sup> **Artaud, Antonin:** *Briefe an Génica Athanasiou*, Matthes & Seitz, Berlin 2000. **Brau, Jean-Louis:** *Biografía de Antonin Artaud*, Barcelona 1972. **Durozoi, Gérard:** *Antonin Artaud, L'aliénation et la folie*, Larousse, Paris 1972. **Esslin, Martin:** *Artaud*, Fontana/Collins, Glasgow; J. Calder, London 1976. **Kapralik, Elena:** *Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, Matthes & Seitz, Berlin 1977. **Maeder, Thomas:** *Antonin Artaud*, Plon, Paris 1978, S. 163-199. **Mattheus, Bernd:** *Jede wahre Sprache ist unverständlich, Über Antonin Artaud und andere Texte zur Sprache veränderten Bewußtseins*, Matthes & Seitz, München 1977. **Mèredieu, Florence de:** „Les voyages et les années de dérive (1936-1937)“, in **Dies.:** *C'était Antonin Artaud*, Fayard, Ligugé/ Poitiers 2006, S. 543-601. **Penot-Lacassagne, Olivier:** „Au pays du sang qui parle“, in **Ders.,** *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire 2007, S. 143-166. **Penot-Lacassagne, Olivier/ Larrouy, Mireille:** *Antonin Artaud: 1943-1948*, in **Penot-Lacassagne, Olivier (dir.):** *Artaud en revues*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne 2005, S. 59-79. **Prevel, Jacques:** *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris 1974. **Rodríguez, José Luis:** *Antonin Artaud*, Barcelona 1981. **Thévenin, Paule:** „Lettre à un ami“, in **Dies.,** *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, coll. "Essais", Seuil, Paris 1993, S. 80-97. **Virmaux, Odette et Alain:** *Artaud: un bilan critique*, Belfond, Paris 1979.

<sup>41</sup> Vgl. hierzu auch: **Armand-Laroche, Jean-Louis:** *Antonin Artaud et son Double*, Fanlac, Périgueux (France) 1964, S. 142: „La preuve des désordres psychologiques et de la chute de ce grand esprit dans un monde psychotique nous a été fournie, en grande partie, par ses biographes et le témoignage de compagnons des bons et mauvais jours.“ Vgl. auch wie bereits erwähnt **Cortanze, Le Monde du surréalisme**, S. 57: „Artaud souffrit dès sa jeunesse de troubles psychiques. [...] La fin de sa vie, il la passera d'hôpital en asile.“

<sup>42</sup> **Sollers, Philippe:** „Pourquoi Artaud, pourquoi Bataille“, S. 9-28, in **Artaud:** collectif dirigé par Philippe Sollers (groupe Tel Quel), Publications du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, Paris 1973, S. 10.

<sup>43</sup> **Mattheus, Artaud der Wahnsinnige**, in **Ders., Jede wahre Sprache ist unverständlich**, S. 35.

Stimmen zu Artaud. Je nach Auswahl und Kombination der Meinungen über Artaud entsteht natürlich ein anderes, ein immer konstruiertes und ein nie vollständiges Artaudbild. An dem hier anvisierten Portraitversuch wird vor allem die Nähe zu seiner Mexikoreise und zu seinen in diesem Zusammenhang entstandenen mexikanischen Texten gesucht.<sup>44</sup> So wird das ohnehin fiktive Bild der Person Artaud zumindest auf bestimmte Kriterien reduziert.

An Artauds Mexikoerfahrung und mexikanischen Texten spalten sich die wissenschaftlichen Geister: Für die einen ist der Aufenthalt 1936 in Mexiko der Ausgangspunkt eines inneren Bruchs, der sich auch in seinem Schaffen bemerkbar macht<sup>45</sup>, und für die anderen ist er die poetische Umformulierung, Weiterführung oder gar Vollendung des im Theater gesuchten Ausdruckskonzepts.<sup>46</sup> Die einen meinen gemeinsam mit Artaud, er wäre nie wieder und an keinem Ort so sehr er selbst gewesen:

„Et j’ai vu, sur les montagnes du Mexique, au-dessus de toutes les épreuves humaines luire les flammes d’un Grand Cœur Saignant. – Pris, en montant, comme par le bras de la mer, je me suis vu rejeté hors du conforme inassuré des choses, et *étalé* tel que moi-même enfin, moi-même, dans la Vérité de l’Essentiel.“<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Für einen ausführlich dokumentierten Lebenslauf vgl. z. B. **Grossman, Evelyne**: *Antonin Artaud – Vie et Œuvre*, in **AA**: *Œuvres*, S.1705-1770.

<sup>45</sup> Vgl. zum Beispiel **Camus, Michel**: „Une autre langue du corps - Conférence inaugurale des « Journées Antonin Artaud », I.F.A.L., México, avril 1995 et C.I.P., Marseille, mai 1995“, in **Ders.**, *Antonin Artaud - Une autre langue du corps*, Opales/Comptoir d’édition, Paris 1996, S.7-32, S. 30 : „A l’inverse de ce que valorise feue mon amie Paule Thévenin, je considère que l’œuvre d’Artaud postérieure à 1937 est un obscurcissement tragiquement « Mômo » (mômo est un mot marseillais pour désigner un môme c’est-à-dire un jeune enfant irresponsable) oui, une obscurcissement par rapport à la lumière de son œuvre maîtresse antérieure.“ **Camus** beobachtet zumindest, dass Artauds Schreiben in Mexiko selbst noch sehr klar und kohärent gewesen sei, wohingegen die Rückkehr nach Frankreich und die folgende Reise nach Irland sein Schreiben und Handeln negativ beeinflusst hätten. Vgl., Ebd., S. 22 : „La fissure mentale s’agrandit en Irlande. [...] dans ses trois conférences de février 1936 à l’Université de Mexico, comme dans ses quatre textes sur les Tarahumaras publiés dans le grand quotidien mexicain *El Nacional*, tout était structuré et cohérent : il y avait de la rigueur au cœur de sa vision gnosique (sic!) ou prophétique. En Irlande, le délire a remplacé la rigueur.“

<sup>46</sup> Vgl. hierzu **Penot-Lacassagne, Olivier**: „Antonin Artaud. Cruauté cosmique et don de soi“, in **Dumoulié, Camille (dir.)**: *Les théâtres de la Cruauté – Hommage à Antonin Artaud*, Editions de Jonquères, Paris 2000, S. 51-59, S. 53f.: „Mais dans la Sierra Tarahumara, Artaud ne sait ou ne peut regarder les rites auxquels il assiste comme la survivance du primitif. Il y décèle au contraire les symptômes d’un irrémédiable crépuscule. Car ces rites auxquels il voudrait croire ne sont plus à ses yeux que les phénomènes dégradés d’une relation *universelle* oubliée. [...] le geste théâtral et le geste rituel ne sont plus que des formes insignifiantes et vaines.“ Vgl. auch **Virmaux, Alain**: „Permanence effective de la théâtralité“, in **Ders.**: *Antonin Artaud et le théâtre*, S. 29- 37, S. 30 : „Comment ne pas remarquer, en effet, que dans ces deux œuvres Artaud poursuit une sorte d’incarnation et d’illustration de son Théâtre de la Cruauté ? [...] A relire de près *L’Anarchiste couronné* et les *Tarahumaras*, on découvrirait en foule les correspondances les plus étroites avec les visions proprement théâtrales d’Artaud : vertus curatives des rites sacrés, sublimation du Mal par l’excès, cérémonies que en appellent à toutes les sens, etc. [...]“

<sup>47</sup> **AA**, *OC*, Tome IX, *Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 91.

„– Dagegen sind die Texte, die er in Mexiko geschrieben hat, voller Schönheit, klar wie Kristall... – Wovon sprechen Sie? – Vom ersten Text, der bei den Tarahumaras entstanden ist: Das Gebirge der Zeichen. – Kenne ich nicht. – Er vermittelt eine unglaublich ruhig-heitere Sicht der Dinge. Etwas ganz Ungewöhnliches bei Artaud. – Wie Sie meinen. – Alles ist hier an seinem Platz. Die Götter, die Menschen, die Steine. Die Menschen stehen nicht mehr im Mittelpunkt des Universums; sie sind in Stein gehauen, und die Steine sind Götter. Es besteht eine Art stoffliche Harmonie. – Sie nennen das Harmonie, wenn Steine Götter sind?“<sup>48</sup>

„Artaud n’a cessé de revenir inlassablement sur son voyage au Mexique, tout plein de la certitude qu’il n’avait jamais été aussi près de sa propre création que lorsqu’il avait voulu s’approcher des rites des Tarahumaras.“<sup>49</sup>

Und die anderen behaupten auch gemeinsam mit Artaud, er wäre sich selbst nie so fremd gewesen oder zumindest hätte ihn die Mexikoerfahrung „destabilisiert“:

„Car être venu si loin, me trouver enfin au seuil d’une rencontre et de ce site dont j’espérerais tant de révélations, et me sentir si perdu, si désert, si découronné. Avais-je jamais connu la joie, y avait-il jamais eu au monde une sensation qui ne fût pas d’angoisse ou d’irrémissible désespoir ; m’étais-je jamais trouvé dans un état autre que celui de cette douleur en lézardes qui toutes les nuits me poursuivait.“<sup>50</sup>

„Il semble, en tout cas, que l’expédition chez les Tarahumaras ait largement contribué à déstabiliser Antonin Artaud. À le mettre dans cet état d’errance et de déportation hors de lui-même qui conduira bientôt la société à le soustraire du monde ordinaire.“<sup>51</sup>

„L’échec de l’expérience mexicaine le précipite dans un « interne combat » qui ne cessera plus.“<sup>52</sup>

Und wieder andere schenken der Reise und den mexikanischen Texten wenig Aufmerksamkeit, weil es nicht in das von ihnen entworfene Artaudbild passt.<sup>53</sup> Zwischen Antonin Artaud und Mexiko gibt es verschiedene Verbindungslinien. Dabei muss man sich beim Begriff Mexiko bewusst sein, dass es sich um das Land Mexiko, die europäische Idee von der mexikanischen Kultur, das (Revolutions-)Symbol Mexiko,

---

<sup>48</sup> Lotringer, Sylvère: *Ich habe mit Antonin Artaud über Gott gesprochen – Ein Gespräch zwischen Sylvère Lotringer und dem Nervenarzt Dr. Jacques Latrémolière*, Berlin 2001, S. 112f.

<sup>49</sup> Charbonnier, Georges: „Le Mexique, Le théâtre“, in Ders., *Antonin Artaud*, Paris 1970, S. 127-178, S. 141. Vgl. auch Ebd., S. 150 : „La recherche mexicaine est très exactement l’image convulsive de la recherche théâtrale – antérieure – d’Artaud ; on pourrait presque dire qu’elle résulte de l’échec de la recherche théâtrale d’Artaud.“

<sup>50</sup> AA, OC, Tome IX, *La Danse du Peyotl*, S. 41.

<sup>51</sup> Mèredieu, Florence de: „Les voyages et les années de dérive (1936-1937)“, in Ders., *C’était Antonin Artaud*, Fayard, Ligugé/ Poitiers 2006, S. 543-601, S. 576.

<sup>52</sup> Penot-Lacassagne, Olivier: *Cruauté cosmique et don de soi*, in : Ders., *Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre»*, Éditions Aden, Croissy-Beaubourg 2007, S. 255-263, S. 257.

<sup>53</sup> Vgl. z.B. Klengel, *Amerika-Diskurse*, S. 62: „Seine Reise [nach Mexiko] glich eher einem individuellen Abenteuer, einer subjektiven Reise und Begegnung mit sich selbst.“

die Erfahrung der Metropole Mexiko-Stadt, die Reise in die unter anderem von den indigenen Rarámuri bewohnte Sierra Tarahumara und viele andere Facetten eines Mexikobildes handelt, welche in Artauds Texten auf unterschiedliche Weise thematisiert werden.

„Le Mexique actuel, qui s’est rendu compte des tares de la civilisation européenne, se doit de réagir contre cette *superstition du progrès*. [...] Reste le Mexique et sa structure politique subtile qui, au fond, n’a pas changé depuis l’époque de Moctézuma. Le Mexique, ce précipité de races innombrables, apparaît comme le creuset de l’Histoire.[...] Quand le Mexique aura réellement reconquis et ressuscité sa vraie culture, ni canons ni avions ne pourront plus rien contre lui.“<sup>54</sup>

Artauds (leicht als rein surrealistisch interpretierbares) Interesse für den anderen Kontinent, die neue Welt, in der er die ältere Welt sucht, entspringt nicht vorrangig einer intellektuellen Neugier.<sup>55</sup> In seiner Kindheit erhält Artaud eine besondere kulturelle Prägung, denn er stammt aus einer Familie, die mütterlicherseits griechische und väterlicherseits französische Wurzeln hat. Artauds Vater ist Schiffseigentümer und Händler am Hafen von Marseille und, wie seine Schwester in einem Interview mit einem der Ärzte von Artaud berichtet, ihr Bruder hatte als Kind ein besonderes Interesse für Schiffe.<sup>56</sup> Vermutlich versteckt sich hier weniger eine baumeisterliche Begeisterung als das Symbol, für welches das Schiff stehen mag: für die sommerlichen Reisen zur Großmutter nach Smyrna (Izmir) und im übertragenen Sinn die Bewegung heraus aus der eigenen Welt in fremde Gewässer. Die Sehnsucht nach Weite und das Aufsuchen fremder äußerer wie innerer Welten ist eine Konstante bei Artaud. Seine realen Reisen beschränken sich auf einige europäische Länder wie zum Beispiel sein Heimatland Frankreich, die Schweiz, Deutschland und Irland. Aber auch die Türkei, Nordafrika, ein kurzer Zwischenstop in Cuba und natürlich Mexiko sowie die Sierra Tarahumara gehören zu seinem Reiserepertoire. Tibet und der Orient bleiben, wie andere Orte auch, nur fiktive Reiseziele oder Spielorte in seinen Texten und in seiner Poesie. Dennoch ist

---

<sup>54</sup> AA, *Ce que je suis venu faire au Mexique*, S. 97-103, in **Ders.**, *Messages Révolutionnaires*, Gallimard, Saint-Amand (Cher) 1979, S. 98ff.

<sup>55</sup> Klengel integriert den ehemaligen Surrealisten Antonin Artaud und sein auf Mexiko bezogenes Werk kurz in ihre auf die Surrealisten fokussierte Amerika-Diskurse. Dabei geht sie nicht vertieft auf das mexikanische Textkorpus ein, vermerkt aber: „Antonin Artauds Reise nach Mexiko im Jahre 1936 – die erste Reise dorthin, die von einem Protagonisten aus dem Umfeld des Surrealismus unternommen wurde – trug zu diesem bereits bestehenden Mexiko-Mythos bei.“

<sup>56</sup> Daten aus dem Interview zwischen Artauds Schwester und Dr. Latrémoilière. Die Tonbandaufzeichnung spielt Dr. Latrémoilière in einem Interview mit Sylvère Lotringer diesem vor, in **Lotringer**, *Ich habe mit Antonin Artaud über Gott gesprochen*, S. 132f. „Wenn er [Antonin] nach Hause zurückkam, war sein erster Impuls, ein Heft zu nehmen und sofort Schiffe, Schiffe, immer wieder Schiffe zu zeichnen, die ganze Zeit. [...] Oh, Schiffe waren seine große Leidenschaft.“

Artaud sein Leben lang unterwegs, wechselt nicht nur häufig seine Arbeitgeber im Theater oder Film, sondern auch aufgrund von Geldmangel seine Domizile, wohnt bei Freunden und schläft auch gelegentlich auf einer Parkbank oder unter der Brücke.<sup>57</sup> Und die Stationen in den verschiedenen Psychiatrien ab 1937 sind im gewissen Sinn eine erzwungene, fortgesetzte Bewegung seiner Kuraufenthalte aus der Jugendzeit, die zur Genesung seiner nervlichen Verfassung beitragen sollten.

Die innere Reisewelt der Phantasie und der Sprache öffnet sich ihm nicht nur, wie gern behauptet wird, durch seinen schmerzbedingten Opium- und Laudanumkonsum, sondern auch und schon viel früher durch seine Mutter:

„Wenn Mama orientalische oder natürlich auch französische Märchen erzählte, hing er [Antonin] voller Bewunderung an ihren Lippen. Später dann, als Antonin selbst deklamierte, hatte seine Stimme einen Tonfall, der an Mama erinnerte. Mama hat uns wunderbare Geschichten erzählt; sie erzählte sie nicht nur, sondern spielte sie vor! Sie spielte sie wirklich.“<sup>58</sup>

Und steht das Meer in der Traumforschung für die Gefühlswelt, für das Weibliche und vor allem für das (kollektive) Unbewusste im Menschen, so könnte man – ohne archetypische Verbindungen zu Artauds Werk zu ziehen oder vage tiefenpsychologische Behauptungen aufstellen zu wollen – vielleicht oberflächlich deuten, dass sich Artaud ein Leben lang mit seinem inneren Schiff, der ihm eigenen, immer wieder neu entworfenen, poetischen, spielerischen und gelegentlich kindlich wirkenden Sprache, auf der Suche nach diesen Ur-Impulsen des eigenen Unbewussten bewegt. Der Kontakt mit unterschiedlichen Kulturen in seiner Kindheit, das Beherrschen mehrerer Sprachen sowie das Pariser Künstlerumfeld, das er in den 1920er Jahren auch dank der Kontakte seines Tutors Dr. Toulouse<sup>59</sup> kennenlernt, vergrößern

---

<sup>57</sup> **Maeder**, *Artaud*, S. 199: „Il dormait sur les bancs des parcs et sous les ponts; sa mince garde-robe n’y résista pas. [...] Un jour l’écrivain André Demaison, le voyant dans ce triste état, l’emmena chez lui à Meudon, où pendant dix jours il le nourrit, le logea et l’habilla. Mais au bout de peu de temps ses amis, que sa brusque disparition du boulevard Montparnasse avait surpris, le virent revenir, déclarant : « Je me suis sauvé. Je ne pouvais plus y tenir. »“

<sup>58</sup> Zitat von **Marie-Ange Malaussena**, Artauds Schwester, in: **Lotringer**, *Ich habe mit Antonin Artaud über Gott gesprochen*, S. 138.

<sup>59</sup> Dr. Edouard **Toulouse** nimmt Artaud 1920 in der ersten Zeit in Paris in seiner Familie auf, nachdem der Nervenarzt Dr. Dardel aus dem schweizerischen Sanatorium empfohlen hatte, Artaud noch nicht ohne ärztliche Betreuung nach Paris ziehen zu lassen. Dr. Toulouse leitet eine Zeitschrift (*Demain*), in der Artaud erste Gedichte veröffentlicht. Durch seine Kontakte zu Pariser Künstlern ebnet Dr. Toulouse Artaud unter anderem den Weg in das Theatermilieu. **Esslin**, *Artaud*, S. 18f: „This literary activity and Dr Toulouse’s connections in the artistic and intellectual circles of Paris opened doors for Artaud: he made the acquaintance of literary lions like the poet Max Jacob and met number of prominent painters. And most important of all: Dr. Toulouse introduced him to Lugné-Poe, the director of the Théâtre de l’Œuvre.“ Vgl. auch **Brau**, *Biografia*, S. 24: „Introducido en el mundo de las artes y las letras, protegido

Artauds innere, kreative Rastlosigkeit. Die Reisepläne für Mexiko und die Suche nach einer „heilenden“ Antwort – für die seiner Meinung nach kranke europäische Gesellschaft – in einer indigenen Kultur werden indirekt von verschiedenen lateinamerikanischen Freunden und französischen Künstlerkollegen in Paris motiviert.

„Il avait étudié le Popol-Vuh et des livres sur les croyances et rites anciens de l'Amérique du Sud, il était l'ami du Cubain Alejo Carpentier, d'un guitariste péruvien nommé Gonzalo, et du musicien mexicain Tata Nacho [...].“<sup>60</sup>

Der damals aktuelle kulturelle Austausch zwischen Europa und Lateinamerika und die gegenseitige Anziehungskraft stecken Artaud an<sup>61</sup>, der in den politisch-intellektuellen Gesprächen mit Freunden<sup>62</sup>, im surrealistischen Umfeld der 1920er Jahre, in der lateinamerikanischen Musik, in wissenschaftlichen, historischen und narrativen Werken wie in denen von René Guénon über die indigene Kultur und deren Ausdrucksstärke einen inspirierenden Wegweiser für seine eigene künstlerische Suche sieht.<sup>63</sup>

---

del doctor Toulouse, amigo de Max Jacob, [...], debutó, gracias a Lugné-Poe a quien conoció a través del doctor Toulouse, en el teatro de l'Œuvre [...].“

<sup>60</sup> **Maeder**, *Artaud*, S. 175.

<sup>61</sup> **Penot-Lacassagne, Olivier**, *Incursions mexicaines*, S. 205-232, in **Ders.**, *Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre»*, Éditions Aden, Croissy-Beaubourg 2007, S. 205; zitierter Auszug aus einem Brief von Artaud an den mexikanischen Poeten Alfredo Gangotena: „«Vous regrettez peut-être l'Europe. J'ai la nostalgie de votre pays dont je ne me fais pas une idée historique bien sûr, mais je crois à l'imprégnation magique des lieux, sous les hommes. »“ Vgl. auch Ebd., S. 210ff. „L'attrait exercé par le Mexique depuis le début du siècle est grand. Les travaux des anthropologues, les découvertes des archéologues, la présence à Paris d'artistes et d'intellectuels mexicains, l'éclat de la révolution de 1910 ont attiré les regards sur ce pays en mutation qui entretient avec la France des relations privilégiées. [...] En 1926, Robert Desnos participe au VIIe Congrès de la presse latine à la Habane. Il y rencontre des intellectuels révolutionnaires, parmi lesquels Alejo Carpentier qui connaîtra en France une certaine fortune. [...] Une étude de Jaime Torres Bodet sur *Nadja* paraît à Mexico, et la revue *Ulises*, dirigée par Xavier Villaurrutia, se montre attentive aux manifestations de cette avant-garde française.“ (Ebd., S. 210/211.)

<sup>62</sup> **Mèredieu**, *C'était AA*, S. 544ff. „Alejo Carpentier qui se souvient de leurs discussions nocturnes relatives au Mexique, pense que les mélées de Tata Nacho ont fait partie des éléments incitants Artaud à se rendre au Mexique.“

<sup>63</sup> „zu seiner vorbereitenden Lektüre gehören diverse aztekische Kodizes, die *Annales du musée de Mexico*, h. Beuchats *manuel d'archéologie américaine* (1912), g. Raynauds *les dieux, les héros et les hommes de l'ancien Guatemala d'après le livre du conseil* (1925) etc.“ **Kapralik**, *Artaud*, S. 171. Vgl. auch **Lacassagne**, *Incursions mexicaines*, S. 212ff. Lacassagne bespricht auf diesen Seiten den Einfluss und den Inhalt einiger Werke von René Guénon und David Herbert Richards Lawrence und zieht Parallelen zu Artauds Ideenwelt. „Artaud n'est pas guénonien, mais, comme Malraux, Gide, Breton, Daumal et quelques autres, il lit Guénon avec la plus grande attention. Le Mexique qu'il imagine s'appuie en partie sur les grands textes de l'humanité, dont l'œuvre de Guénon offre une synthèse inespérée.“ Ebd., S. 215. Vgl. auch **Brau**, *Biografía AA*, S. 137f. : „Prepara cuidadosamente su viaje, frecuenta las bibliotecas para consultar las obras que le han aconsejado sus amigos latinoamericanos: *Annales du Musée de Mexico*, *Manuel d'archéologie américaine (Amérique préhistorique, Civilisations disparues)* de Beuchats, [...] varios *Codex aztecas*.“

„Membre du groupe les Contemporanéos, opposé au nationalisme culturel vers lequel tend le Mexique des années 1930, le poète Jorge Cuesta rencontre à Paris les dissidents du groupe surréaliste, en particulier Desnos qui envisage d'écrire un livre sur *Le Mexique moderne*. [...] Proche de Desnos, lecteur de *La NRF*, Artaud trouva certainement en cet assentiment collectif pour un ailleurs primitif et révolutionnaire les premiers éléments d'une confrontation originale.“<sup>64</sup>

Literarisch findet das Konzept Mexiko in einem Entwurf für sein *Theater der Grausamkeit* „La Conquête du Mexique“ erstmals einen besonderen Platz.<sup>65</sup> Dabei steht nicht nur die aufgrund ihrer Brutalität ausdrucksstarke und politisch wie geschichtlich viel dokumentierte und diskutierte Konfrontation der indigenen Kultur und der spanischen Kolonialmacht im Vordergrund, sondern auch Fragen der Definition von Religion, „wahrer“ Kultur, Hierarchie und Anarchie, der innere Kampf des Aztekenkönigs Moctezuma, die damals aktuelle Kritik an der französischen Kolonialpolitik<sup>66</sup> sowie das sich an vielen Orten und auf vielen historischen Ebenen

---

<sup>64</sup> **Penot-Lacassagne, Olivier**, *Incursions mexicaines*, Ders., Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre», S. 211.

<sup>65</sup> Vgl. AA, OC, Tome IV, „La Conquête du Mexique“, (S. 122-124) in „Le Théâtre de la Cruauté (Second manifeste)“, S. 118-124. Vgl. auch ausführliche Skizze in AA, OC, Tome VIII, „La Conquête du Mexique“, S. 21-29. Vgl. auch zur möglichen Inspiration für seine Themenwahl **Karl Alfred Blüher's** Ausführungen, in denen er beschreibt, dass das Thema der Eroberung von Mexiko „nicht nur im Bereich der spanischen Literatur, sondern auch in den übrigen europäischen Literaturen wiederholt behandelt worden war. [...] Zu erwähnen bleibt auch ein weiteres damals höchst aktuelles Unternehmen, das möglicherweise ebenfalls die Wahl des Themas der *Conquête du Mexique* mit beeinflusst hat: Eisensteins berühmtes, nie vollendetes Filmprojekt *¡Qué viva México!*, das dieser unmittelbar vor Artauds Bühnenstück (nämlich 1931-1932) in Angriff genommen hatte und von dem der – damals noch – filmbegeisterte Artaud (der Eisenstein persönlich bei dessen Sorbonne-Vortrag vom 17.2.1930 kennengelernt hatte; OC II, 56) gehört haben dürfte.“ **Blüher, Karl Alfred**: *Antonin Artaud und das 'Nouveau Théâtre' in Frankreich*, Tübingen 1991, S. 110. Vgl. wiederum zum Eisensteinfilmprojekt, den Bedingungen und Gründen des Scheiterns die ausführliche Beschreibung des amerikanischen Journalisten **Jeff Biggers**: *Dans la Sierra Madre; Une année chez les Tarahumaras*, Éditions Albin Michel, Paris 2011, S. 95-103.

<sup>66</sup> **Penot-Lacassagne, Olivier**: „Reprendre sa place entre le rêve et les événements“, in Ders., *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire 2007, S. 119-142, S. 120: „Le but des organisateurs [de l'Exposition coloniale], expliqua le ministre des colonies Paul Reynaud, était de rendre les Français, « colons par vocation », « conscients de leur Empire ». Le colonialisme étant une « responsabilité morale » de la France, cette manifestation se devait donc derallier la population métropolitaine à la cause impériale“. Scharfe Kritik ertete die Ausstellung und vor allem die Einstellung des Ministers nicht nur von linken Politikern sondern auch von Künstlern und Intellektuellen wie z. B. den Surrealisten. Außerdem wurde damals zeitgleich eine Gegenexposition von den Kritikern veranstaltet, um die „Ausbeutung“ und „Unterdrückung“ der indigenen Völker durch die französische Kolonialmacht zu veranschaulichen und anzuprangern. Ebd. S. 120 und S. 121. Vgl. auch **Savarese, Nicola/ Fowler, Richard**: „1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition“, *TDR* (1988-), Vol. 45, No. 3 (Autumn, 2001), S. 51-77, S. 61f. Die Surrealisten wurden beschuldigt, sie hätten das Feuer verursacht, bei dem ein Gebäude des Niederländisch-Ostindischen Pavillons binnen weniger Stunden abbrannte und an welchem die Balinesischen Tänzer auftraten. Vgl. Ebd., S. 56 und S. 59ff: „The cause of the fire was never ascertained in spite of two official inquiries. The fact that witnesses had clearly heard an explosion at the time of the outbreak of the fire, combined with the Surrealists' violent opposition to the exhibition, led some newspapers to speculate that arson was involved. But the Surrealists categorically denied any responsibility for the fire and the Dutch commission of inquiry [...]“



wiederholende Tragödien-Schema unterdrückter und – Artauds Meinung nach – aber kulturell „überlegener“, indigener Völker<sup>67</sup>. Diese angedachte Inszenierung sollte vor allem die Ausdrucksmittel und die sogenannte Pestwirkung seines *Theaters der Grausamkeit* verdeutlichen.<sup>68</sup>

Mexiko rückt hier, wenn auch auf künstlerisch-theoretischer sowie historischer Ebene ganz nah an die Person Artaud, der sich zuvor – ähnlich wie seine surrealistischen Kollegen – mehr am Orient als Gegenentwurf zu der von ihm abgelehnten westlichen Kultur orientiert hatte.<sup>69</sup> Auch in Briefen, die seine Reisevorbereitung begleiten und beschreiben, wird Artauds Annäherung an Mexiko immer greifbarer.

„Or, si le gouvernement n’a pas d’argent, ni lui, ni les œuvres françaises à l’étranger, je suis allé exposer mon projet à Paris-Soir et je suis tombé sur l’un des directeurs qui a paru émerveillé [...] et qui m’a dit : Ayez une mission plus au moins officielle et Paris-Soir vous commandera un grand reportage sur le Mexique et vous donnera *d’avance* une somme de cinq à dix mille francs.“<sup>70</sup>

Finanzielle Probleme, ein nötiger Missionstitel<sup>71</sup> und die unangenehme Bitte um Unterstützung bei mehreren Bekannten und Freunden erschweren sein Vorhaben, verhindern es aber nicht.<sup>72</sup> Oft wird die Erfahrung der Balinesischen Tänze 1931 auf der

---

came to the conclusion that the cause of the fire was a short-circuit in the complex’s main circuit breaker, even though no specific defect in the electrical system was ever found.“ (Ebd., S. 60)

<sup>67</sup> Vgl. hierzu auch **Michael Rössners** kompakten Kommentar „*La Fable du Mexique*“ oder vom Zusammenbruch der Utopien. Über die Konfrontation europäischer Paradiesprojektionen mit dem Selbstverständnis des „indigenen“ Mexiko in den 20er und 30er Jahren, in: **Hölz, Karl (Hrsg.): Literarische Vermittlungen Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur**, Akten des Kolloquiums Trier 5. bis 7. Juni 1987, Tübingen 1988, S. 47-60, S. 52: „Als Stoff für die erste Aufführung faßt er [Artaud] „La conquête du Mexique“ ins Auge. Aber es geht ihm hierbei keineswegs um ein dramatisiertes Heldenepos der Conquista, sondern im Gegenteil um eine Rehabilitierung der Kultur der Unterlegenen [...]“.

<sup>68</sup> **Gouhier, Henri:** *Antonin Artaud et l’essence du théâtre*, Vrin, Paris 1974, S. 111f. Vgl. auch **AA, OC, Tome IV, Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)**, S. 118-124, S. 122ff. : „Ce sujet a été choisi: 1° A cause de son actualité et pour toutes les allusions qu’il permet à des problèmes d’un intérêt vital pour l’Europe et pour le monde. [...]“

<sup>69</sup> Vgl. z. B. **Artaud, Antonin:** *Héliogabale ou L’Anarchiste Couronné*, Gallimard, Saint-Amand (Cher) 2005. Vgl. auch Kommentar von **Durozoi** zum Orientkonzept der Surrealisten und dem Artauds: „Pour les surréalistes, la référence à l’Orient est bien plus le signe de leur refus de l’Occident que l’indice d’une adhésion réelle à l’Orient. Il est remarquable qu’Artaud, qui se distingue des surréalistes par la connaissance sérieuse et approfondie qu’il prendra bientôt des textes traditionnels de l’Orient, finira lui aussi par le rejeter totalement [...]“ **Durozoi, Gérard :** *Antonin Artaud, L’aliénation et la folie*, Larousse, Paris 1972, S. 157.

<sup>70</sup> **Artaud, Antonin:** „Lettre à Jean Paulhan“, 19.07.1935, in **Ders., Œuvres**, Edition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman, Gallimard, Manchecourt 2004. S. 660.

<sup>71</sup> **Mèredieu, C’était AA**, S. 546ff.

<sup>72</sup> Vgl. Zum Beispiel **Esslin, Artaud**, S. 43: „To get there he had to borrow from his friends : Barrault, Lise Deharme, Paulhan and others advanced him some money and the Compagnie Transatlantique agreed to give him a fifty per cent reduction on his fare.“ Vgl. auch **Kapralik, Artaud**, S. 171 und S. 175.

Terrasse des holländischen Java-Tempels der Kolonialausstellung in Paris als Ausgangspunkt für seine Ausdruckskonzeption des Theaters und als früher Reiseimpuls erwähnt.<sup>73</sup> Darauf soll später an entsprechender Stelle eingegangen werden.

### 1.3 Die Reise von Person, Autor, Erzähler und Figur

Die Reise nach Mexiko verläuft ab dem 10. Januar 1936 auf einem Frachter von Antwerpen nach La Habana. In Cuba sucht er durch Alejo Carpentier vermittelte Kontakte mehrere Zeitungen auf, die seine Artikel veröffentlichen sollen. Von dort fährt Artaud mit dem Schiff weiter nach Mexiko. Am 7. Februar kommt er am Hafen von Veracruz an und begibt sich direkt nach Mexiko-Stadt, wo er, so berichten Esslin und Maeder in ihren Biografien, als „prominenter“ französischer Gast von der französischen Gemeinde und ihrem Botschafter empfangen wird.<sup>74</sup> Die Referenzen über Artaud in Mexiko sind rar, und da sie rar sind, wiederholen sich die gleichen Informationen teilweise und mit leichten Abwandlungen in den jeweiligen biografischen Quellen. Einer der wichtigen und glaubwürdigen Zeitzeugen in Mexiko ist der guatemaltekeische Schriftsteller und Botschafter Luis Cardoza y Aragón, der Artaud half, seine Artikel in der bekannten mexikanischen Tageszeitung *El Nacional* zu veröffentlichen. Vermutlich, so sagen es auch die Biografen, war dies der einzig regelmäßige Verdienst, den Artaud während seines 9-monatigen Aufenthalts erhielt. Artaud wurde zwar von einigen Künstlern in Mexiko als Surrealist wahrgenommen, und seine Artikel wurden von Cardozas Bekannten und Cardoza selbst ins Spanische übersetzt.<sup>75</sup> Artaud zeigte jedoch, mit wenigen Ausnahmen, kaum Interesse an den damals aktuellen intellektuellen und künstlerischen Bewegungen vor Ort. Die ihn abschreckende Nähe

---

<sup>73</sup> **Brau**, *Biografía AA*, S. 99.

<sup>74</sup> **Esslin**, *Artaud*, S. 44. **Maeder**, *Artaud*, S. 178 : „[...] il fut bien accueilli par la petite communauté française et par l’ambassadeur de France lui-même.“

<sup>75</sup> Vgl. zwei Aussagen von Aragón bezüglich der Übersetzer ins Spanische von Artauds Texten in Mexiko: der bereits zitierte Kommentar in **Bradú**, *Artaud todavía*, México 01.10.1955, S. 52 und der Brief von Luis Cardoza an Paule Thévenin fast 10 Jahre später, México 06.01.1964, S. 60: „Los textos de Artaud los tradujeron varias personas: José Gorostiza, Samuel Ramos, Xavier Villaurrutia, José Ferrel, yo y alguien más. Creo que la mayoría fue traducida por José Gorostiza.“ Es ist möglich, dass sich Cardoza einmal auf die Zeit 1936 und einmal auf die Übersetzer seiner Texte im allgemeinen und nach seinem Aufenthalt in Mexiko bezieht. Auch zur Übersetzersituation finden wir zwei Aussagen. Cardoza widerspricht Thévenin diesbezüglich. Während sie vermutet, dass die Artaudoriginale aufgrund der Simultanübersetzung verloren gingen (Ebd., Brief an Cardoza 09.03.1979, S.110), behauptet Cardoza das Gegenteil: „Los textos publicados en periódicos existieron. Creo que todos. No fueron dictados y traducidos simultáneamente. Que ni uno solo haya aparecido no es prueba suficiente en contra. Acaso aparecerá alguno.“ (Ebd., Brief an Thévenin, 25.03.1979, S. 112)

der mexikanischen Regierung und nicht weniger mexikanischer Intellektueller und Künstler zu sozialistisch-kommunistischen Ideen, aber auch seine immer mehr isolierte Suche nach den Wurzeln des Landes in indigenen Kulturen ließ ihn zunehmend eine Art Inseldasein in der Metropole führen.

„À la fin des années vingt, Mexico se modernise brutalement. [...] Mexico devient la ville de la Révolution, des avant-gardes et du muralisme. [...] Orozco, Siqueiros et Rivera peignent, un revolver à la ceinture, l'épopée du peuple mexicain: ouvriers en révolte contre une bourgeoisie dégénérée, paysans en guerre derrière Emiliano Zapata et Pancho Villa, Indiens sans âge incarnant la mexicanité nouvelle, hommes et femmes réunis à la croisée des chemins.“<sup>76</sup>

Wo war sein mythisch-magisches Mexiko aus den Büchern geblieben? Die bekannte Gewohnheit und nicht selten soziale und persönliche Notwendigkeit vieler Pariser Künstler, einen Großteil des Tages schreibend – oder diskutierend – in einem Café zu verbringen, nahm Artaud auch in Mexiko-Stadt wahr. Nur wurde er dort mehr als eigenartiger europäischer Künstler betrachtet, beziehungsweise als ein „Verrückter“ geduldet.<sup>77</sup> Öffentliche Aktivitäten wie Vorträge und die drei Konferenzen, in denen er unter anderem über sein Surrealismusverständnis, seinen Kulturbegriff und über die heilende Wirkung des Theaters sprach,<sup>78</sup> eine Vorstellung seiner Theaterideen bei einem Kongress über das mexikanische Kindertheater<sup>79</sup> und auch seine Artikel im *El Nacional*

---

<sup>76</sup> **Penot-Lacassagne, Olivier:** „Au pays du sang qui parle“, in **Ders.:** *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire 2007, S. 143-166, S. 151.

<sup>77</sup> Vgl. Erinnerungen der bekannten mexikanischen Fotografin Lola Álvarez Bravo an Artaud in **Gaudry, François:** „Artaud au Mexique“, *Mélusine*, L'Âge d'Homme, n°8, Paris 1986, S. 111-123, S. 115 : „[...]Nous nous réunissons tous les soirs dans ce café, calle Gante. Artaud, lui, y passait toutes ses journées à écrire. Il avait l'aire de ne jamais cesser d'écrire. [...] La servante avait très peur de lui. Quand elle le voyait arriver, elle s'écriait : « Ya llego [sic] el loco ! Voilà le fou ! Voilà le fou ! »“.

<sup>78</sup> **Brau, AA**, S. 144. „El 26, 27 y 29 de febrero, pronuncia en un anfiteatro de la Escuela preparatoria nacional tres conferencias organizadas por el Departamento de acción social, SURREALISME ET RÉVOLUTION, L'HOMME CONTRE LE DESTIN y LE THÉÂTRE ET LES DIEUX.“ Vgl. auch Ankündigung der drei Konferenzen in der mexikanischen Zeitung „El Excelsior“: **Kapralik, Artaud**, S. 177. Vgl. auch *Prólogo* de **Luis Mario Schneider**, in: **Artaud, Antonin:** *México y Viaje al país de los tarahumaras*, FCE, México D.F. 2004 (5ª reimpresión), S. 32ff. Vgl. auch Ebd., S. 36: „Artaud pretende llevar una lección a la juventud de México, explicarle lo que es el surrealismo, alejarla del marxismo – para él nefasto –, pero sobre todo para hacerle entender que la asimilación a valores europeos le causará un daño irreparable a México.“

<sup>79</sup> **Schneider, Prólogo**, in **AA**, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, S. 45: „La oportunidad se le presenta con el Congreso de Teatro Infantil, patrocinado por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, dirigido por José Muñoz Cota. [...] Durante su periodo presidencial [de Lázaro Cárdenas] se desarrolló, dentro de esta tendencia didáctica, un gran auge del teatro de títeres.“ Vgl. auch **Kapralik, Artaud**, S. 179 : „er wird von professor muñoz cota zu einem kongreß über das kindertheater eingeladen, wo er vermutlich *le théâtre de séraphin* vorträgt (»...sie haben behauptet, ich würde ihnen dinge erzählen, an die sie nie in ihrem leben gedacht hätten «).“

lösen nicht das erwartete Echo aus.<sup>80</sup> Die freundschaftlichen Kontakte<sup>81</sup> wie zur Malerin Maria Izquierdo, zum Bildhauer Luis Monasterio und zum Poeten José Gorostiza genügten Artaud ebenso wenig wie ein kurzer Ausflug in den nahe von Mexiko-Stadt gelegenden Ort Cuernavaca<sup>82</sup>, so dass er sich allein auf den Weg in die 1500 km entfernte nördliche Sierra Tarahumara begab.

„Je garde le souvenir d'un homme maigre, terriblement vieilli, très usé par ses quarante années de vie. Il a changé plusieurs fois de domicile. Il louait des chambres. Il passait ses journées à écrire au café. Il a pris le chemin de la sierra tarahumara avec un pantalon de flanelle et des souliers que je lui avais donnés. Avec très peu d'argent, certainement.“<sup>83</sup>

Die Reise in die Sierra und der dortige Aufenthalt sind noch weniger dokumentiert als seine Tätigkeiten in Mexiko-Stadt. Mutmaßungen sind daher umso zahlreicher. Zwar wird Artauds physische Präsenz in der Sierra in der aktuellen Forschung kaum noch in Frage gestellt<sup>84</sup>, aber „reale“ Anhaltspunkte für seine Reise suchen viele vor allem in seinen Texten oder bei Menschen, die Artaud in der Sierra (angeblich) getroffen haben; und so vermischen sich die wenigen biografischen Tatsachen mit seiner Poesie. Jacques Prevel schreibt damals in seinen Tagebuchaufzeichnungen von Artauds Spracherfindung bei den Rarámuri:

„Il [Artaud] nous parle de la danse du Peyolt [sic]: –J'ai fini par me faire comprendre des Indiens en employant la langue que j'ai inventée.“<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> **Cardoza y Aragón**, der Artaud zunächst in Paris kennenlernte und dann während Artauds Mexikoaufenthalt vor Ort unterstützte, erwähnt und bedauert in einem seiner Werke (*El río, novelas de caballería*) die reduzierte Zuhörerzahl auf Artauds Konferenzen, welche von der UNAM organisiert worden waren: „El Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional Autónoma de México le patrocinó tres conferencias. En las tres fue más allá de los textos que conocemos. [...] En la segunda conferencia, de los treinta oyentes de la primera, hubo ocho. Éramos cinco en la tercera, de los cuales sólo yo sabía francés. Fue la conferencia más brillante.“ **Bradu, Fabienne**: *Artaud, todavía*, FCE, México D.F. 2008, S. 17.

<sup>81</sup> **Cardoza y Aragón, Luis**: „Pourquoi le Mexique? (Avec une note liminaire de Jean-Claire Lambert)“, in *Europe*, n°667-668, nov.-déc. 1984, S. 94-109, S. 98 und S. 99 : „Ni Luis Monasterio ni Maria Izquierdo ne le satisfont, bien qu'il leur exprime sa sympathie. Ces deux artistes, le sculpteur et le peintre, ont été ses amis.“

<sup>82</sup> Vgl. **Schneider, Prólogo**, in **AA**: *México y Viaje al país de los tarahumaras*, S. 48: „A fines del mismo marzo [Artaud] realiza un viaje a Cuernavaca, “pequeña ciudad a dos horas de México” para escuchar el teponaztli, el famoso “tambor ritual”. Esta peregrinación de dos horas para oír exclusivamente un instrumento define la actitud de Artaud al mismo tiempo que lo margina del resto de los viajeros europeos que llegaron a México. Define su sentido de búsqueda mítica [...] y lo margina del paisaje, de las gentes, en suma del país mismo.“

<sup>83</sup> **Cardoza**, *Pourquoi le Mexique ?*, S. 101.

<sup>84</sup> **Bradu**, *Artaud todavía*, Cardoza an Thévenin, 21.09.1985, S. 137: „Acabo de leer en un número de *Europe* que Le Clézio duda que AA haya ido a la Tarahumara. Creo que eso es equivocado. AA estuvo en la Tarahumara.“

<sup>85</sup> **Prevel, Jacques**: *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris 1974, S. 61.

Und Florence de Mèredieu berichtet in ihrer Artaud-Biografie, die zitierte Informationsquelle jedoch in Frage stellend, von dem Bericht eines Franzosen, der in Chiapas einen mexikanischen Lehrer getroffen habe, welcher wiederum einen französischen Poeten, vielleicht Artaud, in seiner Zeit in der Tarahumara kennengelernt hatte:

„J’ai parfois assisté à des veillées au cours desquelles il [le poète français] leur récitait des poèmes en français. Ils [les Indiens] ne comprenaient rien, mais l’écoutaient, subjugués, car ses dons d’acteur, sa mimique, étaient extraordinaires. On aurait dit qu’il criait ses textes, qu’il les miaulait.“<sup>86</sup>

Die Tarahumara-Texte als Quelle für biografische oder ethnografische Daten zu nutzen, bedeutet aber auch die Gefahr, sich auf poetisches Glatteis zu begeben.

„Je compris que j’inventais la vie, que c’était ma fonction et ma raison d’être et que je m’ennuyais quand je n’avais plus d’imagination et le peyotl m’en donnait.“<sup>87</sup>

Was könnte man biografiebezogen zu seinem Unternehmen schreiben? Anhand von Artauds Texten und Briefen ist die ungefähre Dauer der Tarahumara-Reise von Ende August bis Anfang Oktober nachzuweisen.<sup>88</sup> Einige Stationen in der Sierra wie Norogachic, die von nur teilweise glaubwürdigen Augenzeugen wie seinem angeblichen Führer Guadalupe Loya bestätigt wurden, könnte man erwähnen.<sup>89</sup> Aber Thévenin und

---

<sup>86</sup> Mèredieu, *C’était AA*, S. 575.

<sup>87</sup> AA, *OC*, Tome IX, *Une note sur le Peyotl*, S. 97.

<sup>88</sup> Vgl. Schneiders Kommentar in seinem Vorwort, in AA, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, S. 75: „No es fácil ordenar datos inconexos y diseminados que Artaud desparrama a través de todos los textos que directa o indirectamente escribió desde octubre de 1936 hasta su muerte sobre su experiencia entre los tarahumaras. No existe fecha precisa de su partida. Cardoza y Aragón dice que “a fines de agosto”. Creo que sería más conveniente aceptar a término de mediados de agosto, por lo que sugieren ciertos datos aportados por el propio Artaud [...]”. Vgl. auch Ebd., S. 83: „Estará de regreso en Chihuahua a comienzos de octubre, posiblemente entre el 4 o el 5, pues una página del manuscrito del artículo “El país de los ‘Reyes Magos’ ” que se encontró tiene fecha de *Oct. 6 1936* y porque se conoce, además, una breve carta a Jean Paulhan escrita en *Chihuahua, 7 octubre 1936*.”

<sup>89</sup> AA, *Œuvres*, *Le Rite des Rois de L’Atlantide*, S. 757 : „Or, un peu avant que le soleil se fût couché sur Norogachic, les Indiens conduisirent un bœuf sur la place du village et, après lui avoir attaché les pattes, se mirent à lui déchirer le cœur.“ Vgl. Vorwort Schneider, in: AA, *México y Viaje al país de los tarahumaras*, S. 79. Vgl. auch poetische Tagebuchaufzeichnung des mexikanischen Fotografen Pedro Tzontémoc, der mit einer kleinen Gruppe mehrmals durch die Sierra auf den Spuren von Artaud reiste. Tzontémoc/Pedro (ed.): *Tiempo suspendido*, CEMCA México D.F. 1995, S. 119: „Primer Viaje, Norogachi, 6 de septiembre de 1988, Guadalupe Loya Espino cruza el río que separa al pueblo de sus casa y se presenta, le da su nombre al anónimo guía de los escritos de Artaud. Quizá no tenga la edad para haberlo sido, pero sí tiene la audacia. Sea como sea, don Lupe le encuentra razón a su vida al guiar en nombre de Artaud a todos los que van en su búsqueda.“ Vgl. auch den Text von Olivier Penot-Lacassagne, der sich wiederum auf die von Cardoza und Thévenin bezweifelte Quelle François Gaudrys bezieht und diese zitiert. Penot-Lacassagne, Olivier: „Au pays du sang qui parle“, in Ders.: *Vies et morts d’Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire 2007, S. 143-166, S. 162 und S. 163 : „Enfin, il [Artaud] insistait tellement que je l’ai conduit chez Gloria El Raspador, un brujo (sorcier) fameux qui vivait dans

Cardoza bezweifeln zum Beispiel die Forschungen von François Gaudry in der Sierra und seine Behauptung, er habe den persönlichen Reiseführer Artauds ausfindig gemacht:

„Estuvieron a verme los señores François Gaudry y Josep Maria Oliveras. [...] Viajaron también a Nogorachic [sic] y encontraron a Guadalupe Loya, quien posiblemente vio a AA. Esto nos parece inseguro, treinta y seis años después.“<sup>90</sup>

„En cuanto a lo demás, soy escéptica acerca del nuevo guía encontrado cincuenta años después. Tendría aproximadamente setenta años, según dice. Lo que me extraña es que cada viajero encuentra a un guía diferente.“<sup>91</sup>

Was die Peyote-Zeremonie und die Gespräche mit dem Schuldirektor, mit einigen Rarámuri und angeblichen Heilern betrifft, stehen wir vor einem Rätsel. Kennt man sich mit den Begriffen, mit der durch die spanischen Eroberer und die Missionare veränderten, teilweise als „synkretistisch“ bezeichneten Kultur und Religion, mit den Zeremonien nach dem Kirchen- und Jahresrhythmus, mit den verschiedenen Riten und Tänzen in den einzelnen Regionen nicht aus, fühlt man sich schnell verführt, die in Artauds Texte eingewebten Begriffe und Beschreibungen entweder als reale Erfahrung Artauds oder zumindest als realen Ritenbestandteil der Raramuris zu integrieren und so ein scheinbar vollständigeres Bild von Artauds Reise zu präsentieren. Artauds freie Interpretation des Begriffs *matachines* und seine poetische Betrachtung eines Opferritus in Norogachic wandeln sich zum Beispiel in Mèredieus Artaud-Biografie zu einer verzerrten Mischung aus Mutmaßung und mäßig recherchierter Ethnografie:

„Les danseurs de « matachines » se rassemblèrent devant le taureau et lorsque celui-ci fut bien mort ils attaquèrent leurs danses de fleurs. [...] À la danse des matachines tout un village peut participer [...] Chacun danse selon son tempérament.“<sup>92</sup>

„Artaud assiste alors, à Norogachic, à la danse des « matachines ». Les « matachines » sont des danseurs itinérants qui vont de village en village, racontant l’histoire de leurs ancêtres, et particulièrement les faits et gestes de Moctezuma, empereur aztèque.“<sup>93</sup>

---

une grotte à Okochichi. Je l’y ai laissé pendant quelques jours, puis je suis venu le rechercher et nous sommes partis à Nararachi.“

<sup>90</sup> Bradu, *Artaud todavía*, Cardoza an Thévenin, 21.09.1985, S. 137.

<sup>91</sup> Ebd., Thévenin an Cardoza, 28.12.1985, S. 141. Vgl. auch Cardozas Antwort an Thévenin (México, 05.04.1986), Ebd., S. 142: „Gaudry cree (está seguro!!) que Guadalupe Loya es el maestro rural que acompañó a Artaud en Nogorachic [sic], Tarahumara. Desde luego yo dudo mucho de esta aseveración porque ha pasado medio siglo de ello.“

<sup>92</sup> AA, *Œuvres, Le Rite des Rois de L’Atlantide*, S. 756-759, S. 757.

<sup>93</sup> Mèredieu, *C’était AA*, S. 573.

Es ist weder gewiss, dass Artaud zu dieser Zeit einen Tanz der Matachines sehen konnte<sup>94</sup>, noch sind die Matachines nur wandernde Tänzer, die von Dorf zu Dorf ziehen und die Geschichte ihrer Vorfahren erzählen und schon gar nicht die des Aztekenherrschers Moctezuma, der in keinem Fall, wie hier fälschlicherweise interpretiert werden könnte, Vorfahre der Rarámuri ist. *Matachín* ist ein ursprünglich spanischer Tanz, der zur Zeit der spanischen Eroberung und danach vor allem von den Missionaren bevorzugt zur Evangelisierung der Indigenen benutzt wurde, um den Sieg des “Guten” über das “Böse”, den Sieg der Christen (Spanier) über die Heiden (Mauren) und deren Bekehrung zum christlichen Glauben vorzuführen.<sup>95</sup> Natürlich hat seine Darstellung in der Kleidung und in der Interpretation im Lauf der Zeit gewisse Wandlungen erfahren, aber seine ursprüngliche Intention bleibt dennoch bis heute erhalten.

Was geschieht also mit Artauds Poesie an dieser Stelle? Das Fremde wird aufgrund des Andersseins glaubwürdig oder zumindest leichter übernommen für uns, in diesem Fall teilweise unwissende, europäische Leser, weil wir das Gegenteil zunächst nicht beweisen können. Es sei denn, man beruft sich auf anerkannte Quellen oder macht sich selbst auf den Weg in die unwegsamen Gebiete der nördlichen Sierra Madre; und selbst dann können wir oft auch nur wieder unserem voreingenommenen (Leser)-Blick vertrauen:

„ziel seiner reise sind die tarahumaras, ein indianerstamm, der auf der stufe der steinzeit lebt, der zivilisation widerstanden hat [...]. die tarahumara sind agrarier, praktizieren eine art urkommunismus, mit azteken, huicholen und chichimeken haben sie den peyotl-ritus gemeinsam.“<sup>96</sup>

„La situation n’est d’ailleurs pas simple car au fanatisme socialiste des envoyés du gouvernement font écho le fanatisme religieux des Indiens endoctrinés par l’Église catholique et la fanatisme païen restées réfractaires.“<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Vgl. zum Ursprung, zum Ritus, zum Tanz, zu den Personen und zur Dauer, zur Kleidung wie zum Festanlass der “Matachines”: **Velasco**, *Danzar o morir*, S. 207ff.. Anlass für Matachines: „En los pueblos-cabecera suelen celebrar unas cinco fiestas solemnes de matachín por año: la fiesta patronal (en Norogachic, 12 de octubre, Nuestra Señora del Pilar), “Guarupa” (12 de diciembre, Virgen de Guadalupe), Navidad y Epifanía (6 de enero) y la Candelaria (2 de febrero). En algunas partes se pueden celebrar el día de muertos (Ojachichi), el 8 de diciembre o el 1 de enero. [...] Por último, normalmente se solemnizan las raspas de *jicuri* con el baile de matachines.“ (Ebd., S. 219f.)

<sup>95</sup> **Velasco**, *Danzar o morir*, S. 207f.

<sup>96</sup> **Kapralik**, *Artaud*, S. 183.

<sup>97</sup> **Mèredieu**, *C’était AA*, S. 567.

„Les villages Tarahumaras étaient, selon Le Clézio, encore dépendants des missions jésuites [...]“<sup>98</sup>

Warum sonst lesen wir teilweise abwegige Urteile über diese indigene Kultur in Texten mit intellektuellem bzw. mit wissenschaftlichem Anspruch? Die Rarámuri leben weder auf der Stufe der Steinzeit, noch kann man ihre Kultur mit einer „Art Urkommunismus“ vergleichen<sup>99</sup> und sie befinden sich auch in keinem „religiösen Fanatismus“ aufgrund der Missionierungen, im Gegenteil.<sup>100</sup> Selbst die genannte Abhängigkeit der Rarámuri von den Jesuitenmissionen ist 1936 ebenso relativ wie der Begriff des Tarahumara-Dorfes.<sup>101</sup>

An dieser Stelle konstatieren wir also nur, dass Artaud vier bis fünf Wochen in der Sierra Tarahumara mehr oder weniger in Kontakt mit einigen Rarámuri, aber auch mit den dort ansässigen Nicht-Indigenen, den von den Rarámuri sogenannten *chabochis* (den „Bärtigen“) lebte. Diese Erfahrung und ein Schreibauftrag durch die mexikanische Tageszeitung *El Nacional* haben Artaud zumindest so sehr beeindruckt, dass noch in Mexiko – und anschließend in Frankreich ergänzt, modifiziert und wieder revidiert – die hier zu betrachtenden Tarahumara-Texte entstanden sind sowie mehrere Artikel,

---

<sup>98</sup> **Mèredieu**, *C'était AA*, S. 571.

<sup>99</sup> Die Autorin beruft sich in ihrem Zitat wohl auf eine literarische Aussage von Artaud, was ihre Feststellung nicht rechtfertigt, aber erklären könnte. Vgl. **AA**, *OC, Tome IX, La Race des hommes perdus*, S. 79: „Le communisme existe chez elle [la race Tarahumara] dans un sentiment de solidarité spontanée.“

<sup>100</sup> **Mèredieu** scheint hier Artauds Worte zu wiederholen, ohne dies zu markieren und ohne Artauds poetische Absicht zu hinterfragen. Denn sie überträgt Artauds Zitat aus einem Brief an Paulhan, ohne selbst Artauds Perspektive bzw. die außerliterarische Realität zu recherchieren: „C'est souvent par fanatisme chrétien que les Indiens qui sont tous paysans refusent les urnes et les terres, et c'est poussés par leurs «Sacerdotes» catholiques qu'ils s'insurgent contre les envoyés du Gouvernement. Mais c'est aussi par fanatisme Païen, c'est pour défendre leur *Jiculi* (Dieu du Peyotl), leur Raïenaï (le Soleil), leur Mecha (la lune) qu'ils se jettent sur leurs fusils. Au fanatisme religieux des Tarahumaras, des Yaquis, des Sérís répond du côté officiel un fanatisme socialiste.“ (**AA**, *Œuvres, Lettre à Jean Paulhan, 23 avril 1936*, S. 663-667, S. 666f)

<sup>101</sup> **Mèredieu** bezieht sich auf folgendes Zitat von **Le Clézio**, wobei sie den Begriff „Schutz“ (*protection*) in „Abhängigkeit“ (– wohl im Sinne von Protektorat –) umformuliert: „Norogachic était alors, comme la plupart des villages tarahumaras, sous la protection de la mission jésuite, et on voit mal comment Artaud, apôtre du paganisme, pouvait communiquer avec les Indiens ou, du moins, assister aux cérémonies du peyotl.“ **Le Clézio**, **J.M.G.**: „Antonin Artaud ou le rêve mexicain“, in **Ders.**, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, Paris 1988, S. 193-205, S. 201. Was Artaud an welchem Ort wie gesehen hat und welche Elemente er poetisch zusammenbringt, ist kaum festzustellen. Die Jesuiten waren zu dieser Zeit (1936) aus politischen Gründen in geringerer Anzahl in der Sierra vertreten und konnten natürlich nicht jede Peyote-Zeremonie in einer der abgelegenen Tarahumara-Siedlungen kontrollieren. Artauds angeblicher Führer Guadalupe Loya meint auch, dass Artaud die Peyote-Zeremonie nicht in Norogachic sondern in Okochichi erlebt hätte. (Vgl. hierzu **Penot-Lacassagne**, „Au pays du sang qui parle“, in **Ders.**, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, S. 163.) Die Rarámuri leben in der Sierra verstreut und häufig in sehr abgelegenen Gebieten. Auch wenn es viele verschiedene, kleine und größere Orte gibt, in denen sich mehrere Häuser und Hütten befinden, kann man jedoch zu Artauds Zeit noch wenig vom indigenen Dorf-Begriff sprechen. Dörfer und Städte waren vorwiegend die Orte, in denen vor allem nicht-indigene oder mehr oder weniger assimilierte indigene Bewohner lebten. Vgl. hierzu z. B. **Ocampo SJ, Manuel**: *Historia de la Misión de la Tarahumara (1900-1950)*, Buena Prensa, S.A., México D.F. 1950.



Gedichte und Briefe. Und diese Texte wiederum haben einige seiner Leser in dem Maß geprägt, dass sie bis heute – wie zum Beispiel der mexikanische Fotograf Pedro Tzontémoc oder die französische Regisseurin Raymonde Carasco<sup>102</sup> – auf den Spuren von Artaud in die Sierra pilgern und Artauds poetischer Stimme damit ein neues bildhaftes Echo verleihen.

Von Artauds Rückkehr aus der Sierra ist nicht viel bekannt. Obwohl man ihm sein Visum verlängert hatte, entschied sich Artaud dennoch bereits im Oktober des gleichen Jahres, den Rückweg nach Europa anzutreten. Auf die Vermutung, ob dies auch an möglichen Drogen-Entzugserscheinungen lag, soll hier nicht näher eingegangen werden.<sup>103</sup> Einen Anlass oder Sinn, länger in Mexiko-Stadt zu bleiben, sah er anscheinend nicht. Die Erfahrung bei den Rarámuri sollte er aber bis zu seinem Tod mit seinen Lesern, seinen Freunden in Paris und in der Nervenheilanstalt mit seinen „Betreuern“ teilen, nur leider nicht mehr mit den Menschen, denen er in Mexiko-Stadt und vor allem in der Sierra begegnet war.

„Henri Thomas a conté pareillement qu’à Rodez, une ancienne employée de l’hôpital psychiatrique, devenue patronne d’une brasserie de la ville, avait accueilli le poète encore interné, lors d’une de ses sorties, avec une grande prévenance : « Elle a reconnu Artaud et est venue avec son mari, un petit livre d’Artaud à la main. C’était le *Voyage au pays des Tarahumaras*. Elle a dit : “Tu vois, M. Artaud, dans ce livre, il a marqué tout ce qu’il a vu.” Eh bien on n’a jamais dit quelque chose de plus juste. C’était une femme absolument simple et Artaud était très heureux. »“<sup>104</sup>

## 1.4 Artauds Selbstentwürfe

Aus den bisherigen Daten zu Artaud und Mexiko ist es nicht leicht, Konturen um die Person Artaud zu zeichnen. Welches Bild von sich als Künstler möchte Artaud durch seine Texte vermitteln, oder ist diese Frage falsch gestellt? Besser gesagt, wie

---

<sup>102</sup> Vgl. **Tzontémocs** Fotoband *Tiempo Suspendido*. Vgl. auch die Dokumentarfilme über die Rarámuri-Kultur der 2009 verstorbenen bekannten französischen Filmemacherin **Raymonde Carasco**, vgl. auch: **Carasco, Raymonde**: „Approche de la pensée tarahumara“, in **Fau, Guillaume (dir.)**: *Antonin Artaud*, BNF/ Gallimard, Paris 2006, S. 134-141.

<sup>103</sup> Vgl. dafür Kommentare von Paule Thévenin in einem Brief an Cradoza y Aragón (Paris, 28.12.1985), in: **Bradú**, *Artaud todavía*, S. 141: „François Gaudry reproduce las palabras de un médico, Elías Nandino, según el cual Antonin Artaud habría vivido en un burdel y habría frecuentado un fumadero de opio en un barrio de mala fama. Esto me extraña porque Antonin Artaud nunca absorbió el opio de esta manera, no le gustaba fumarlo. Tomaba láudano.“ Vgl. auch **Brau, AA**, S. 145: „En México, Artaud vive durante algún tiempo en casa del doctor Elías Nandino que le facilita los medicamentos que requiere su salud.“

<sup>104</sup> **Virmaux**, „Les derniers mois à Ivry“, S. 98-113, in : **Dies**, *AA un bilan critique*, S. 112.

entwirft sich die poetische Figur Artaud? Im Gegensatz zu den üblichen erwähnten Stempeln, die er von Biografen, Ärzten, Künstlern, Wissenschaftlern, Freunden und teilweise auch von seiner Familie erhält, erschafft Artaud in seinen Briefen und Texten, die von der Tarahumara berichten, ein anderes Bild, das sich aus mehreren Schablonen zusammensetzt: reduziert ausgedrückt aus der Figur Artaud, dem Erzähler und dem Autor Artaud sowie dem Künstler Artaud. Während er in Mexiko-Stadt, seinem Missionstitel treu, noch das Etikett eines Kulturbotschafters zu vertreten versucht, erhält seine Stimme in der Tarahumara-Poesie häufiger einen prophetischen Klang:

„Être chaste ou périr, voilà ce que j’ai compris chez les Tarahumaras de la montagne, mais que le Mal leur avait fait, à eux, oublier. Et cette Loi ne m’est pas personnelle, mais elle fut faite pour tous les hommes depuis toujours et pour toujours. Et je sais qu’on la reverra et que maintenant elle ne s’en ira pas. – Et que l’homme avant de s’en aller de la terre suera son sang à cause de cette Loi.“<sup>105</sup>

In den Tarahumara-Texten befindet sich die Figur Artaud in der nördlichen Sierra Madre Mexikos zu Pferd und zu Fuß in abgelegenen, auch damals noch wenig erforschten Regionen, in denen die indigenen Rarámuri teils im Rhythmus mit der Natur und teils missioniert bzw. „kolonisiert“ nach dem katholischen Kirchenkalender leben. Die Figur ist auf der Suche nach Austausch mit den Rarámuri und möchte ihre Riten, vor allem den Peyote-Heilritus, kennenlernen, selbst daran teilnehmen und ihn durchleben. Das ethnologisch interessante Alltagsleben, das zeitweise Mitleben in einer der indigenen Gemeinschaften oder das Erlernen der Sprache stehen für Artaud nicht im Vordergrund. Vielmehr soll eine Ritenerfahrung spürbar gemacht und die intensive, vielschichtige Wahrnehmung der Figur vermittelt werden.

„Des feux de bois montaient de toute part vers le ciel. En bas, les danses avaient déjà commencé ; et devant cette beauté enfin réalisée, cette beauté d’imaginaires rayonnantes, telles des voix dans un souterrain éclairé, je sentis que mon effort n’avait pas été vain.“<sup>106</sup>

Die literarischen Beschreibungen der Natur, des angeblichen Charakters der Rarámuri, der politischen Probleme<sup>107</sup> zwischen indigener und nicht-indigener

---

<sup>105</sup> AA, OC, Tome IX, *Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 85-93, S. 92.

<sup>106</sup> AA, *Œuvres, La Danse du Peyotl*, S. 769-775, S. 771.

<sup>107</sup> AA, OC, Tome IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 11-30, S. 18. „Quand je dis qu’on en prend je ferais mieux de dire qu’on en prenait, parce que le gouvernement de Mexico fait l’impossible pour enlever le Peyotl aux Tarahumaras, et pour les empêcher de se livrer à son action, et les soldats envoyés par lui dans la montagne ont reçu mission d’en empêcher la culture.[...] J’eus à ce sujet une très longue conversation avec le directeur de l’école où je logeai.[...] Mais le gouvernement de Mexico a mis à la base de son programme le retour à la culture indienne et le directeur métis de l’école indigène des Tarahumaras répugnait tout de même à verser le sang indien.“

Bevölkerung, sowie der Riten und Musik sind Spiegelungen des subjektiven Verständnisses der Figur und des Erzählers Artaud. In der Sierra bleibt die Figur einerseits eindeutig der Fremde, urteilt von außen und möchte nur ganz bestimmte Elemente der indigenen Kultur durchleben. Andererseits scheint sie sich direkt in das Herz der Rarámuri-Kultur zu begeben, wenn sie den Peyote-Ritus mit der Hoffnung auf eine Art Heilung, Transformation, Rückkehr zu einem mythischen Ursprung oder Erlösung am eigenen Körper und in der Seele erfährt. Auch wenn wir damit teilweise Le Clézio widersprechen<sup>108</sup>, kann man sagen, dass die Figur Artaud das erlebt, was sie sucht. Und für den Autor erfüllt sie damit die Aufgabe, dem Leser dies zu vermitteln.

„Cela ne me satisfait pas et lorsque la Danse fut finie je voulus en savoir plus long. – Car avant d’assister au Rite du Ciguri tel que les prêtres indiens actuels l’exécutent j’avais interrogé bien de Tarahumaras de la montagne et passé une nuit entière avec un tout jeune ménage dont le mari était un adepte de ce rite et en connaissait, paraît-il, bien des secrets.“<sup>109</sup>

Die subjektive Sichtweise der Figur oder des Erzählers resultieren natürlich auch aus dem europäisch-intellektuellen Hintergrund des Autors, welcher gern gemeinsam mit seiner Figur in den Texten Vergleiche zur griechischen Philosophie, zu Werken der Bildenden Kunst, zu nicht europäischen Kulturen, Heilmethoden und Ausdrucksmitteln zieht.

„Le 16 septembre, jour de la fête de l’Indépendance du Mexique, j’ai vu à Norogachic, au fond de la Sierra Tarahumara, le rite des rois de l’Atlantide tel que Platon le décrit dans les pages du *Critias*.“<sup>110</sup>

„J’avais devant moi la Nativité de Jérôme Bosch, [...]. Les rois, avec leurs couronnes de miroirs sur la tête et leur manteau de pourpre rectangulaire dans le dos, à ma main droite dans le tableau, comme les rois mages de Jérôme Bosch.“<sup>111</sup>

„Il entre et sort : « *sortir de jour, dans le premier chapitre* », comme dit du Double de l’Homme le *Livre des Morts Égyptien*.“<sup>112</sup>

„Mais le cri qu’il poussa dans le même moment avait de quoi révolutionner *la gésine d’affaires funèbres du mort noir de son vieux péché*, comme le dit le vieux poème des Mayas du Yucatan [...].“<sup>113</sup>

---

<sup>108</sup> Le Clézio, J.M.G.: „Antonin Artaud ou le rêve mexicain“, in **Ders.**: *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, Paris 1988, S. 193-205, S. 199.

<sup>109</sup> AA, OC, Tome IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 11-30, S. 13.

<sup>110</sup> AA, OC, Tome IX, *Le Rite des Rois de l’Atlantide*, S. 72-76, S. 72.

<sup>111</sup> AA, OC, Tome IX, *La Danse du Peyotl*, S. 40-50, S. 43.

<sup>112</sup> AA, *La Danse du Peyotl*, S. 45.

<sup>113</sup> Ebd., *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 11-32, S. 23.

„Et il me paraît étrange que le peuple primitif des Tarahumaras, dont les rites et dont la pensée sont plus vieux que le Déluge, ait pu déjà posséder cette science bien avant que la Légende du Graal apparût, bien avant que se formât la Secte des Rose-Croix.“<sup>114</sup>

Die abgelegene Tarahumara rückt durch das Spiel von Figur, Erzähler und Autor plötzlich in eine poetische Nähe mit Platon, mit dem Ägyptischen Totenbuch, mit Hieronymus Bosch, mit der Kabbala<sup>115</sup>, den Mayas, der Legende des Graal und den mystischen Rosenkeuzern. Der Autor Artaud webt so ein Netz von Zusammenhängen in die indigene Kultur und um seine Figur Artaud, die dem Leser den Eindruck vermitteln, der reisende Künstler Antonin Artaud selbst würde sich in diesem Umfeld genau so bewegen und all dies genau so erleben und wiedergeben. Je nach Perspektive des Lesers sind die Schablonen der Figur, des Erzählers, des Autors und der Künstlerperson fast deckungsgleich oder passen plötzlich weniger gut zusammen. Sowohl die Figur und der Erzähler in den Tarahumara-Texten, als auch der Autor dieser Texte und die in diesem Kapitel behandelte „wirkliche“ Person Artaud konstruieren sich hauptsächlich über den Text.

„C’étaient des réminiscences d’histoire qui venaient à moi, rocher par rocher, herbe par herbe, horizon par horizon. Je n’ai pas inventé l’apparition des Rois Mages : elle m’a été *minutieusement* imposé par un pays construit comme des pays de peinture, lesquels certes ne viennent pas de rien.“<sup>116</sup>

Dabei wird immer deutlicher, dass Artauds Tarahumara-Texte nicht dazu beitragen, ihn als Person sichtbarer zu machen; im Gegenteil: Artaud wird immer weniger sichtbar, und was bleibt, ist vor allem die Poesie und Wirklichkeit des Textes selbst.

„ – Mais une vision que j’eus et qui me frappa fut déclarée *authentique* par le Prêtre et sa famille, elle concernait, paraît-il, celui qui doit être *Ciguri* et qui est Dieu. – Mais on n’y parvient pas sans avoir traversé un déchirement et une angoisse, après quoi on se sent comme retourné et *reversé* de l’autre côté des choses et on ne comprend plus le monde que l’on vient de quitter.“<sup>117</sup>

Aber außerhalb des Textes können und müssen wir als Literaturwissenschaftler die Person, den schaffenden Künstler, ja auch nicht „wirklich“ finden und definieren. Artaud spielt bewusst und unbewusst mit seiner Subjektivität, dem Poesie-,

---

<sup>114</sup> Ebd., *La Montagne des Signes*, S. 35-39, S. 39.

<sup>115</sup> Ebd., S. 37.

<sup>116</sup> AA, OC, Tome IX, *Lettre à Jean Paulhan*, Paris, 4 février 1937, S. 101.

<sup>117</sup> AA, OC, Tome IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 11-32, S. 25.

Authentizitäts- und Wirklichkeitsbegriff und lässt damit den Versuch eines Porträtentwurfs zumindest anhand seiner Tarahumara-Texte scheitern. In nachfolgenden Kapiteln soll daher nicht nur der begrifflichen Einfachheit halber, sondern auch, weil bei Artaud letztlich keine klare Trennung zwischen den Erzählperspektiven oder -ebenen möglich ist, nicht ständig zwischen der Figur, dem Erzähler, dem Autor und dem Künstler Artaud unterschieden werden. Es wird in der Arbeit zwar häufig die Künstlerpersönlichkeit außerhalb des Textes vom Autor, vom Erzähler, von der Figur im Text getrennt, aber es wird immer die Rede von „Artaud“ sein, wohl wissend und klärend, dass jeder „Artaud“ im jeweiligen Kontext eine andere Ebene oder Realität (Person bzw. Figur/ Erzähler/Autor) bezeichnet.<sup>118</sup>

Auch wenn wir uns hier nur auf einige mögliche und wenige wahrscheinliche biografische Daten beschränkt haben, die im Zusammenhang mit seiner Mexikoreise und seinen Mexikotexten stehen, wird doch klar, dass wir bei der Artaud-Rezeption seit seinem Tod 1948 bis in die aktuelle Zeit vor einem Problem stehen. Mit welchen Kriterien werden die Werke Artauds in den letzten mehr als sechs Jahrzehnten rezipiert? Wie zuvor schon angedeutet wurde, betrachtet, kritisiert, analysiert, lobt und dekonstruiert der oder die an Artaud und seinem Werk Interessierte nicht selten je nach individuell wissenschaftlicher oder künstlerischer Sicht.

## 1.5 Künstler und Rezeption im Wandel

Die langjährige und zentrale Mitarbeiterin der Artaud-Gesamtausgabe im Gallimard-Verlag, Paule Thévenin, schreibt 1970 in einem Brief an ihren Bekannten

---

<sup>118</sup> „Ein Autor ist keine Person. Eine Person schreibt und publiziert. Er steht auf der Kippe zwischen Nicht-Text und Text und ist die Verbindungslinie zwischen beiden.“ (Vgl. **Lejeune, Philippe**: *Der autobiographische Pakt*, Aesthetica edition Suhrkamp Frankfurt a. M. 1994, S. 24). Auch wenn es sich bei Artaud in keinem seiner Werke um eine Autobiografie handelt, so besitzen die mexikanischen Texte doch zumindest teilweise autobiografische Züge. Wie bereits ein wenig deutlich wurde und noch deutlicher wird, sollte man seine mexikanischen Texte aber auch nicht einfach zur Reiseliteratur oder Tagebuchliteratur zählen. Im Aufsatz von Phillippe Lejeune „Der autobiographische Pakt“ geht es u.a. um die verschiedenen Möglichkeiten einer Art „vertraglichen“ Beziehung zwischen Leser und Autor (Ebd., S. 49), wenn dieser einen Roman oder einen Text (Tagebuch, Reisebericht, Biografie etc.) mit autobiografischen Zügen schreibt: „Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist. Die Formen des autobiographischen Pakts sind sehr vielfältig: Sie zeugen jedoch alle von der Absicht, dieser *Signatur* gerecht zu werden.“ (Ebd., S. 27) In Artauds Fall kann man nach Lejeunes Kategorien davon ausgehen, dass eine *Namensidentität* (Ebd., S. 28f) und eine gewisse, wenn auch nicht klar zu definierende Identifikation zwischen der Person, dem Autor, dem Erzähler und der handelnden (Ich-)Figur besteht. Sowohl der Autor (mit der Ausnahme, wenn Artaud unter einem Synonym schreibt), als auch der Erzähler und die Ich-Figur in seinen mexikanischen Texten werden „Artaud“ genannt und handeln unter diesem Namen.

und Artauds Freund Luis Cardoza y Aragón nach Mexiko, als dieser nach französischen oder englischen Publikationen über Artaud fragt:

„No le recomiendo la lectura del libro de Otto Hahn (*Antonin Artaud*, El sol negro editor) porque es muy malo y sólo incluye información de segunda mano que él da como si hubiese presenciado los acontecimientos, cuando nunca conoció ni vio a Antonin Artaud. Los únicos textos interesantes sobre Antonin Artaud los encontrará en *Logique*, de Philippe Sollers (editorial Seuil), y *La escritura y la diferencia*, de Jacques Derrida (editorial Seuil). [...]“<sup>119</sup>

Diese Aussage zu Artauds Rezeption ist, wie ihre scharfe Kritik aus den 1980er Jahren an den Texten von Odette und Alain Virmaux, natürlich letztlich subjektiv.<sup>120</sup> Dennoch kann man bei der ambivalenten Textkommentatorin, Schriftentzifferin und „Übersetzerin“<sup>121</sup> Artauds eine vertiefte Kenntnis der Rezeptionslage voraussetzen. Im folgenden kurzen Rezeptionsüberblick konzentrieren wir uns hauptsächlich auf die Werke der vorliegenden Bibliografie, die sich auf unterschiedliche Weise mit Artaud, dem Mexikokonzent, aber auch mit seinem Theaterbegriff befassen. Die Werktitel und Daten zu den erwähnten Autoren können mit der Bibliografie verglichen werden.<sup>122</sup>

Drei Momentaufnahmen, die sich auf die Publikations- bzw. Rezeptionslage von Artauds Werk in den 1940er, 50er und 60er Jahren beziehen, sollen hier einführend wirken und daher ausführlich zitiert werden:

„L’empressement de jeunes éditeurs à publier Artaud, toujours interné à Rodez, est le symptôme de l’évolution rapide de son image. La figure fervente du poète martyrisé vient concurrencer farouchement celle, aliénée, des diagnostics cliniques. Le cas du jeune Henri Parisot est exemplaire. Souhaitant rééditer *D’un voyage au pays des Tarahumaras*, il sollicite Artaud qui rédige alors, sous la forme d’une lettre, un texte destiné à remplacer le Supplément de janvier 1944 dont il rejette les égarements mystiques. Mais ce premier projet en annonce un second, plus conflictuel : la publication des *Lettres de Rodez*, envoyées par Artaud à Parisot. Le

---

<sup>119</sup> Brief von Paule Thévenin an Luís Cardoza y Aragón, 19.07.1970, in: **Bradu**, *Artaud, todavía*, S. 83.

<sup>120</sup> **Bradu**, *Artaud*, S. 138f.: Thévenin bezieht sich in ihrem Brief (Paris, 20.10.1985) auf das Erscheinen eines Artikels von Aragón über Artaud in der Zeitschrift *Europe*: „Lástima que haya aparecido en ese número cocinado por los horribles personajes, explotadores de Antonin Artaud, que son Odette y Alain Virmaux. Espero que vuelva a publicarlo en otra parte y pueda al fin realizar el libro que tenía en mente.“

<sup>121</sup> Es ist bekannt, dass ein guter Teil der Artikel und Texte aus den *Messages Révolutionnaires* aufgrund von Artauds fehlenden Originaltexten vom Spanischen ins Französische rückübersetzt werden musste, was Paule Thévenin unter dem Pseudonym Marie Dézon und Philippe Sollers für den Gallimard-Verlag taten. Vgl. z. B. <http://www.armasyletras.uanl.mx/numeros/70/7.pdf>

**Castañón, Adolfo**: „Tres testigos en busca de Artaud“, *Armas y Letras*, Revista de arte, literatura y cultura de la UANL (Universidad Autónoma de Nuevo León), No. 70, ohne sichtbare Monats-/Jahresangabe, S. 33-39, S. 36.

<sup>122</sup> Die Auswahlkriterien für die hier präsentierte und zwingend begrenzte Bibliografie waren die verschiedenen Themenkreise, die sich vor allem um Artauds Mexikoaufenthalt und seine mexikanischen Texte, um seinen Kulturbegriff, aber auch um seine Theaterkonzeption und die Wahrnehmung seiner Künstlerpersönlichkeit bewegen. Trotz ihrer Begrenzung auf die vorwiegend mexikanischen Werkaspekte ist diese Bibliografie meiner Auffassung nach repräsentativ für einen Rezeptionsüberblick aus den vergangenen 60 Jahren, der im folgenden Kapitel noch ausgeweitet und themenbezogen dargestellt wird.

docteur Ferdière se montre très réservé : si cette édition peut être utile «dans l'intérêt de l'art et des lettres», elle doit cependant éliminer «tous les éléments maladifs qui ne peuvent que satisfaire des curiosités malsaines», écrit-il à Paulhan, le 5 novembre 1945. Mais Parisot est sourd aux objections de Ferdière, et les cinq *Lettres* paraîtront telles quelles en avril 1946.<sup>123</sup>

„A muchos sorprenderá la primera pregunta de Paule Thévenin: ¿sería posible que Antonin Artaud hubiese desposado a María Izquierdo durante su estancia en México? [...] La duda de Paule Thévenin hoy se antoja un cómico *quiproquo*, pero nos revela el escasisimo conocimiento que, en 1955, tenían los franceses de las andanzas de Antonin Artaud por México.<sup>124</sup>

„Dans les années 60, donc, à la faveur de la publication à San Francisco d'une anthologie tronquée de ses textes, s'imposa aux États-Unis l'image d'un drogué, adepte de tous les délires, chantre des paradis artificiels et de libération sociale. Promu prophète de la *Beat Generation*, Artaud traversa ainsi la révolution *hippie* et le *pop'art*. À la même époque en Europe, la lutte contre l'enfermement asilaire menée par le mouvement antipsychiatrique britannique (Ronald D. Laing, David Cooper), leur hypothèse d'une genèse familiale et sociale de la schizophrénie relayée par les théories de Michel Foucault ou de Gilles Deleuze sur la folie, suscitèrent toute une série de lectures militantes des textes d'Artaud «le Mômo», le «schizo», le «suicidé de la société».<sup>125</sup>

Wie aus den obigen Zitaten von Penot-Lacassagne, Bradu und Grossman auch abzuleiten ist, gibt es bis 1970, das heißt 22 Jahre nach Artauds Tod, abgesehen von Michel Foucaults *Histoire de la folie à l'âge classique – Folie et déraison* (1961), Jacques Derridas vielzitiierter und entscheidender philosophischer Auseinandersetzung mit Artauds Sprache und seinem Ausdruck (*La parole soufflée* und *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*) und abgesehen von Oscar Zorillas aufschlussreichem aber in Europa nicht rezipiertem Werk über Artauds Theaterkonzeption (*Antonin Artaud: una metafísica de la escena*) noch wenig direkte, Erkenntnis gewährende Texte über Artaud und sein Werk, obwohl er in der Theaterlandschaft bereits intensiv umgesetzt wird<sup>126</sup>. In Mexiko gibt Cardoza 1962 ein Buch heraus, in welchem zum ersten Mal die bis zu diesem Zeitpunkt auffindbaren mexikanischen Texte Artauds unter dem Titel „México“ versammelt sind und von Cardoza in einem Vorwort kommentiert werden.<sup>127</sup> In Europa werden Artauds

---

<sup>123</sup> Penot-Lacassagne, Olivier: „Le retour d'Artaud, le Mômo“, S. 197-205, in Ders., *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire 2007, S. 201f.

<sup>124</sup> Bradu, Artaud, todavía, S. 21.

<sup>125</sup> Grossman, Préface, in AA, *Œuvres*, S. 7f.

<sup>126</sup> Vgl. Kap. 2 Artauds Werk und das Theater.

<sup>127</sup> Artaud, Antonin: *México*, Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón, UNAM, México D.F. 1991. In Cardozas Anmerkungen (*Notas*, S. 29-35) führt Cardoza chronologisch die wichtigsten Daten zu den Mexikotexten auf, wo und wann sie erstmals erschienen bzw auch übersetzt worden sind (in Europa und Mexiko) und welche Texte von Artaud im *El Nacional* zu welchem Datum veröffentlicht wurden (Ebd., S. 34f).

„revolutionäre“ Ideen und seine Person dann in und von der 68er-Bewegung aktualisiert, „re-mythisiert“, zitiert und viel benutzt, unter anderem auch gegen seinen ehemaligen Kollegen und Freund Jean-Louis Barrault.<sup>128</sup> Und die an Artauds angeblich kranken Geisteszustand orientierten Portraits der beiden Ärzte Bonneton und Armand-Laroche aus den 1960er Jahren findet Thévenin zu Recht nicht erwähnenswert, da sie sich nicht (literatur-)wissenschaftlich mit Artauds Texten auseinandersetzen.

Erst ab den 1970er Jahren und als Wirkung der Artaud-Auseinandersetzung in den 68er Jahren wird Artaud zunehmend in mehreren Facetten und in verschiedenen Sprachen rezipiert, wenn auch die Künstlerperson teilweise noch wichtiger erscheint als sein umfangreiches vor allem schriftliches Werk. 1972 wird Artaud das erste Mal und in Zusammenhang mit Georges Bataille auf dem Symposium in Cerisy-la-Salle kontrovers diskutiert, vertieft analysiert und durch die bekannten Beiträge, wie zum Beispiel durch den des Schriftstellers und Mitbegründers der literaturkritischen Zeitschrift *Tel Quel* Philippe Sollers („Pourquoi Artaud, pourquoi Bataille“) und durch den Beitrag seiner Ehefrau, der Literaturkritikerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva, deren Artikel den vielzitierten Titel „Le sujet en procès“ trägt, sowie durch andere bekannte Denker der damaligen Zeit verbreitet.<sup>129</sup> Das Symposium rückt Artauds Sprache, Revolutionsbegriff und Werk in das europäische und internationale literarische wie literaturkritische, poststrukturalistische, dekonstruktivistische und psychoanalytische Licht der Öffentlichkeit. Gleichzeitig werden in den 1970er Jahren die Artaud-Biografien von Brau, Esslin und Maeder sowie Person und Werk verbindende Arbeiten von Alain und Odette Virmaux publiziert. Immer wieder soll die Persönlichkeit Artauds anhand von mühevoll zusammengetragenen Daten über seine persönliche und künstlerische Laufbahn erfasst werden wie zum Beispiel in Esslins polarisierender Frage, ob Artaud ein „Meister“ oder ein „Wahnsinniger“ gewesen sei. Auch die poetisch-respektvolle Auseinandersetzung mit Artaud wie bei seinem Freund Jacques Prevel oder bei dem Autor Bernd Mattheus (– der auch unter dem Pseudonym Elena

---

<sup>128</sup> Vgl. **Esslin**, *Artaud*, S. 107: „An abstract image of Artaud had swamped the real Artaud, whom Jean-Louis Barrault had known and loved, and was now floating ahead of the teeming masses of rioting young people, a lodestar of their revolt.“

<sup>129</sup> **Artaud**: collectif dirigé par Philippe Sollers (groupe Tel Quel), Publications du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, Paris 1973. Vgl. zum Beispiel **Sollers, Philippe** : „Pourquoi Artaud, pourquoi Bataille“, in *Artaud*, S. 9-28. Vgl. auch **Kristeva, Julia**: „Le sujet en procès“, in *Artaud*, S. 43-108. Weitere Beiträge von **Marcelin Pleynet** (*La matière pense*, S. 135-150), von **Pierre Guyotat** (*Langage du corps*, S. 163-181), von **Xavière Gauthier** (*Héliogabale – Travestissement*, S. 187-195), von **Georges Kutukdjian** (*Trou – Matière*, S. 197-207), von **Jacques Henric** (*Artaud travaillé par la Chine*, S. 215-244) und von **Guy Scarpetta** (*La dialectique change de matière*, S. 263-292 bzw. S. 296).



Kapralik veröffentlichte –) und dem bekannten Essay von Susan Sontag *Approaching Artaud*, der sich vielschichtig mit Artauds Gedanken- und Sprachwelt beschäftigt, prägen die häufig personenzentrierte Rezeption der 1970er Jahre. Artauds Aufenthalt in Mexiko, seine Beziehung zur mexikanischen Kultur, zur indigenen Tarahumara, zum Peyote und seine mexikanischen Schriften werden sowohl von Cardoza y Aragón<sup>130</sup> als auch von Rodack<sup>131</sup> und André-Carraz<sup>132</sup> erstmals besprochen. In Mexiko verfasst Luis Mario Schneider 1975 ein umfassendes und gut recherchiertes Vorwort zur mexikanischen Ausgabe von Artauds Tarahumara-Texten, das in späteren Auflagen bis heute unverändert abgedruckt wird. Bermel, Zorilla und Mirlas setzen sich, wie im späteren Kapitel über seine Theaterschriften zitiert, mit Artauds dramatischem Konzept auseinander, wobei sowohl der Begriff der *Grausamkeit*, die Beziehung zwischen seinem Theaterkonzept und der Erlebniswelt bei den Rarámuri, das mythisch-magische Element im Theater, und der Einfluss von Artaud auf die der Avantgarde folgenden Theaterpraktiken (*Absurdes Theater*) beziehungsweise Einflüsse der Theaterdirektoren und -autoren auf Artaud besprochen werden.<sup>133</sup> Die Rezeption der 1970er Jahre beschreibt einen sehr ambivalenten, komplexen, „genialen“ wie „verrückten“ Artaud<sup>134</sup>, dessen Werk die unterschiedlichsten Meinungen zwischen uneingeschränkter Bewunderung und harter Kritik hervorruft.

Die Rezeption der 1980er Jahre stellt die verschiedenen Texte und die Poesie Artauds mehr in den Vordergrund, so dass wertvolle Analysen, Textinterpretationen, Werküberblicke, Werkvergleiche, Vertonungen und neue, richtungsweisende Theorien zu seiner Mexikoreise entstehen. Cardozas bekannter Artikel *Pourquoi le Mexique?*<sup>135</sup>, der bereits 1973 unter dem Titel *Artaud en México* in Mexiko erschienen war, wird nun 1984 von der Zeitschrift *Europe* in französischer Übersetzung vorgelegt. Gaudry macht

---

<sup>130</sup> **Cardoza y Aragón, Luis:** „Artaud en México“, *Plural*, Núm.19 (abril de 1973), S. 12-15.

<sup>131</sup> **Rodack, Madeleine T.:** *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, University of Arizona, Tucson 1974.

<sup>132</sup> **André-Carraz, Danièle:** „Le voyage mystique – L’expérience du peyotl“, in **Dies.:** *L’expérience intérieure d’Antonin Artaud*, Paris 1973, S. 45-52.

<sup>133</sup> **Bermel, Albert:** *Artaud's Theatre of Cruelty*, Taplinger Publishing Company/ New York 1977. **Mirlas, León:** *Artaud y el teatro moderno*, Librería "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires 1978. **Zorrilla, Oscar:** *El teatro mágico de Antonio Artaud*, UNAM, México D.F. 1977.

<sup>134</sup> **Cardoza, Artaud en México**, in **Bradú, Artaud, todavía**, S. 193: „A veces, me digo: fue, sencillamente, un loco drogado y nebuloso. La simplificación se me propone sin convencimiento, como mentido alivio ante su complejidad. Como puente de humo, pereza y cobardía, para huir de él y descartarlo. Corrijo: un loco genial.“

<sup>135</sup> **Cardoza y Aragón, Luis:** „Pourquoi le Mexique? (Avec une note liminaire de Jean-Clairence Lambert)“, in *Europe*, n°667-668, nov.-déc. 1984, S. 94-109.

sich auf Artauds Textbasis auf die Suche nach Zeitzeugen in der Sierra Tarahumara und in Mexiko-Stadt<sup>136</sup>, Michael Rössner hinterfragt mehrmals Artauds Mexikounternehmen und mexikanische Texte und bettet den Surrealisten anhand seiner Aussagen aus den Mexikobotschaften und Tarahumara-Schriften in einen Mythen- und Metakontext der Paradiessuchenden ein<sup>137</sup>, Wolfgang Rihm vertont sein Tutuguri-Gedicht, und Le Clézio stellt sich die Frage nach der Wirklichkeit der Reise und deren Bedeutung für Artauds Texte. Die ersten Werke der Artaud-Gesamtausgabe, die von Thévenin kommentiert wurden, sind in Frankreich bereits erschienen.

In den 1990er Jahren öffnet sich die Rezeption zu Artauds Werk weiter. So verfilmt Mordillat Jacques Prevels *En compagnie d'Artaud*<sup>138</sup>, aber verwirklicht auch mit Jérôme Prieur das vielschichtige Film-Portrait *La véritable histoire d'Artaud le Momo* (1993), das sie mit Interviews von Freunden, die Artaud nahestanden, mit Originalvertonungen und mit Bildern von Artaud versetzen. Im Bereich der Theaterforschung zu Artauds Werk entstehen vertiefte und aufschlussreiche Analysen, wie zum Beispiel Blühers *Antonin Artaud und das 'Nouveau Théâtre' in Frankreich*, in welchem er über das „Mythentheater“ Artauds diskutiert, aber auch Innes *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia* und Reyes *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* sowie Aratas *Antonin Artaud and the Modern Theater*, Knapps *Antonin Artaud: Mythical Impact in Balinese Theater*. Und Evelyne Grossman publiziert 1996 ihre Doktorarbeit zum Thema *Artaud/Joyce, le corps et le texte*<sup>139</sup>. Im selben Jahr veranstaltet das *Museum of Modern Art (MOMA)* in New York eine

---

<sup>136</sup> **Gaudry, François:** „Artaud au Mexique“, in *Mélusine, L'Âge d'Homme*, n°8, Paris 1986, S. 111-123. Vgl. auch Ausschnitte von **Gaudrys** Bericht (S. 162-165), den Penot-Lacassagne in seinem Werk zitiert, in **Penot-Lacassagne, Olivier:** „Au pays du sang qui parle“, in **Ders.: Vies et morts d'Antonin Artaud**, Saint-Cyr-sur-Loire 2007, S. 143-166.

<sup>137</sup> In seinem Artikel „*La Fable du Mexique*“ oder vom Zusammenbruch der Utopien. Über die Konfrontation europäischer Paradiesprojektionen mit dem Selbstverständnis des „indigenen“ Mexiko in den 20er und 30er Jahren geht **Michael Rössner** auf eine in dieser Arbeit auch hervorgehobene Wirkung von Artauds Schaffen auf andere Disziplinen und Denkstrukturen ein, wenn er bemerkt: „Artaud erweist sich hier einerseits als Pionier der seit den 60er Jahren in der Ethnologie propagierten Abkehr vom eurozentristischen Denken, andererseits zeigt sich der stark illusionistische Charakter seines Mexiko-Bildes, das der Konfrontation mit der Realität nicht standzuhalten vermag.“

<sup>138</sup> **Mordillat, Gérard (réal.):** *En compagnie d'Antonin Artaud*, nach dem Roman von Jacques Prével, mit Sami Frey in der Rolle des Artaud, Koproduktion von Archipel/Laura Productions/La Sept/France 2, Paris 1993.

<sup>139</sup> **Grossman, Evelyne:** *Entre corps et langue : l'espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*, Thèse pour le Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences humaines soutenue à l'Université Paris 7, le 20 décembre 1994. Une version abrégée a paru sous le titre *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Nathan, 1996.

umfassende Ausstellung von Artauds Bildwerken.<sup>140</sup> Auch im Themenkomplex Artaud und Mexiko entstehen neue Werke: Wolfgang Rihm vertont den Entwurf zu *La Conquête du Mexique* als Oper, Mèredieu recherchiert Artauds Reise und zeigt seine Bewegung anhand von Postkarten und anderen Original-Dokumenten in ihrem Werk *Antonin Artaud - Voyages* auf. Slaney betrachtet die Mexikoreise aus surrealistisch-anthropologischer Perspektive<sup>141</sup>, die Filmemacherin Carasco bewegt sich auf den Spuren Artauds in der Sierra auf der Suche nach dem Peyote-Ritus und verfilmt und verschriftlicht ihre persönlichen und ethnografischen Erfahrungen<sup>142</sup>, Penot-Lacassagne hinterfragt erneut Artauds Mexikovision beziehungsweise sein Mexikobild und auch Dumoulié, Goodall und Flores setzen sich auf unterschiedliche Weise mit Artauds Mexikobegriff, mit der Quellenlage von Artauds Texten, seiner Poesie, der Verbindung zu seiner Theaterkonzeption, sowie mit der Erkenntnis- und Ausdruckssuche Artauds auseinander.<sup>143</sup> Der Schwerpunkt liegt auf Artauds Werk, auch wenn im Bereich der Mexikoforschung weiterhin die Meinung überwiegt, die Reise sei Ergebnis eines persönlichen bzw. künstlerischen Scheiterns sowie einer erfolglosen Suche in Europa; und die Tarahumara-Texte seien letztlich nur eine subjektive Projektion von Artauds Theaterideen in den indigenen Kontext.

---

<sup>140</sup> Vgl. hierzu den kritischen Artikel von Martine Antle, in dem sie immer wieder vermerkt, dass Artauds bildliches Werk zu nah an seiner psychischen Verfassung interpretiert wird, ähnlich wie es mit einigen seiner Texte geschehen ist. Sie fordert daher, die Bilder als einen gleichwertigen künstlerischen Ausdruck neben seinen poetischen Texten und seiner Theatertheorie etc. wahrzunehmen und zu rezipieren, außerdem eine kunsthistorische Einordnung und die den Bildern gebührende künstlerische Aufmerksamkeit und professionelle Interpretation und Betrachtung: „Théâtralisation d’Artaud des deux côtés de l’Atlantique: dessins et autoportraits dans les discours contemporains“, *French Forum*, 32.2. (Fall 2007), S. 81-92. Dieser Artikel erschien in ähnlicher Form bereits 2003 : **Antle, Martine**: „Artaud théâtralisé, Dessins et Portraits dans les Discours Contemporains, in **Penot-Lacassagne, Olivier (textes présentés et réunis)**: *Antonin Artaud 3, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »*, *Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 30 juin-10 juillet 2003*, Caen 2009, S. 297-306. Spannend ist eine der Schlussfragen aus dem Artikel von 2007, die man sicherlich in einer ausführlichen, vergleichenden Studie behandeln könnte: „Dans quelle mesure Artaud, comme Frida Kahlo, n’est-il pas en train d’annoncer une nouvelle éthique de la douleur dans le domaine pictural ?“ (**Antle, Théâtralisation**, S. 92.)

<sup>141</sup> **Slaney, Frances M.**: „Un paysage entièrement moderne, Artaud dans la Sierra Tarahumara“, in *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 18, 1994/1, S. 133-155.

<sup>142</sup> **Carasco, Raymonde**: „Ciguri. Voyage(s) au pays des Tarahumaras“, in *Revista de dialectología y tradiciones populares (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en antropología visual)*, Vol. 53, 1998/2, S. 241-249.

<sup>143</sup> **Dumoulié, Camille**: „La canne et l’épée“, in **Ders.**, *Antonin Artaud*, Editions du Seuil, Tours 1996, S. 77-96. **Flores, Enrique**: *Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida*, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, Vol. X, núms. 1-2 (99.1-2), S. 187-224, México D.F. 1999. **Goodall, Jane**: „Voyaging into Gnosis“, in **Dies.**, *Artaud and the Gnostic Drama*, Clarendon Press, Oxford/ Oxford University Press, New York 1994, S. 134-164. **Penot-Lacassagne, Olivier**: „Le Mexique d’Antonin Artaud ou l’humanisme de l’autre homme“, in *Mélusine, L’Âge d’Homme*, n° 19, Paris 1999, S. 22-32.

Im 21. Jahrhundert wird ein neuer Boom der Artaud-Rezeption sichtbar. Derrida kommentiert nochmals Artauds für ihn existenziell bedeutendes, bildliches Schaffen, und auch Seegers setzt sich mit Artauds bildlichem Werk auseinander<sup>144</sup>. Artauds Worte, Schreie, Gesten und Bilder sind also noch immer aktuell und diskussionswürdig. Es fällt auf, dass sich der Rezeptions- und Forschungsprozess bei Artaud im Gegensatz zu anderen Autoren seiner Zeit eher beschleunigt und Stimmen zu Artaud sich trotz literarischer und wissenschaftlicher Vorbehalte, man könne nicht (mehr) über Artaud schreiben, vervielfachen. Artauds Werk bietet scheinbar eine Fülle von aktuellen offenen Fragen und kontroversen Themenkreisen. Das beweisen auch Mordillats moderierte Diskussion<sup>145</sup> und die Artikel im Ausstellungskatalog aus Anlass einer umfassenden Artaud-Ausstellung 2006 in der Bibliothèque Nationale de France in Paris. Die Artaud-Rezeption präsentiert sich vielschichtig, wissenschaftlich, persönlich wie literarisch. So interviewt Sylvère Lotringer den Psychiater Artauds mit subtil-kritischem Blick, Baudrillard wiederum spricht mit Lotringer über dessen Verständnis von Artaud, und auch Grossman, Dumoulié und Penot-Lacassagne setzen sich in aktuellen Werken erneut und teilweise intertextuell mit Artaud auseinander. Grossman gibt 2004 bei Gallimard die wertvolle 1792 Seiten umfassende *Quarto*-, „Taschenbuch“-Ausgabe *Antonin Artaud- Œuvres* heraus, in welcher sie den Großteil der bekannten, aber auch einige unbekannte oder bisher unveröffentlichte Texte Artauds chronologisch sortiert, eingangs kommentiert und teilweise in einem anderen Licht präsentiert als die vielbändige „Thévenin“-Gesamtwerksausgabe.<sup>146</sup> Mèredieu verfasst eine mehrere hundert Seiten starke, aber in Bezug auf Mexiko nicht eindeutig recherchierte Artaud-Biografie, Bradu kommentiert und veröffentlicht den jahrelangen Briefwechsel zwischen Cardoza und Thévenin<sup>147</sup>, und Thévenin erzählt von „ihrem“ Artaud und über ihre jahrzehntelange Arbeit als *unsichtbare* Mitarbeiterin bei Gallimard. Entfernen wir uns damit von Artauds Texten und begrenzen uns auf die Wiedergabe der Wiedergabe

---

<sup>144</sup> Seegers, Ulli : *Antonin Artaud: Hermetik des Körpers*, in *Dies., Alchimie des Sehens, Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert, Antonin Artaud*, Yves Klein, Sigmar Polke, Köln 2003, S. 80-101.

<sup>145</sup> Mordillat, Gérard (aut. du texte): *Antonin Artaud : conférence et table ronde du mercredi 13. février 2002*, mit Jean-Pierre Sicre, Camille Dumoulié, Evelyne Grossman etc., Bibliothèque nationale de France (prod.), Paris 2002.

<sup>146</sup> Grossman versteht sich jedoch natürlich nicht als nachfolgende Konkurrentin, sondern führt Thévenins unermüdliche Aufbereitung von Artauds Texten für die Öffentlichkeit als Literaturwissenschaftlerin und Artaudspezialistin im Gallimardverlag weiter. So veröffentlichte sie z. B. im Gallimard-Verlag als Facsimile das „Cahier, Ivry janvier 1948“: <http://www.antoninartaud.net/index.php/Bibliographie>

<sup>147</sup> Ihr kleines Werk *Artaud, todavía* erscheint 2008 im „Fondo de Cultura Económica“ (México-DF) zufällig (?) mit demselben, wenn auch bearbeiteten, Umschlagfoto von Artaud (Man Ray) wie Grossmans *Œuvres*-Ausgabe (Gallimard) von 2004.

Artauds anhand von Künstlern und anderen Zeitzeugen? Versuchen wir einen Künstler zu erfassen, der sich weder durch sein Werk noch durch biografische Daten definieren lässt? Die Versuchung ist da; aktuelle wissenschaftliche Analysen wie die von Grossman, Dumoulié, Penot-Lacassagne, Antle, Dureau und Tomiche etc. tragen jedoch dazu bei, dass die vorliegende Arbeit ein vollständiges und vollständiger rezipiertes Werkbild präsentieren kann<sup>148</sup>.

Der komprimierte Rezeptionsüberblick macht deutlich, dass Artaud im Gegensatz zu manch anderen seiner Künstlerkollegen mit wachsendem Abstand zu seinem Tod auch ein stimmenreicheres Echo erhält. Die wissenschaftliche, literarische wie bildlich- und musikalisch<sup>149</sup>-künstlerische Auseinandersetzung mit der ambivalenten Persönlichkeit und dem mindestens ebenso ambivalenten Werk bleibt eine besondere Herausforderung. Die Rezeption ist vielschichtig, offen, kritisch, manchmal ebenso radikal wie Artauds Werk und trägt vor allem seit den 1980er Jahren zu einer vollständigeren Sicht auf die manchmal kindlich verspielt anmutende Varietät und gleichzeitig ernste, dramatische und exakt bearbeitete Komplexität seiner Texte bei. Auch wenn die besondere Persönlichkeit Artauds noch immer Anlass für Biografien, Theorien, Bewertungen und Mutmaßungen ist, stehen doch aktuell seine Theaterschriften, seine Mexikotexte, seine Gedichte, Sprachschöpfungen, Reden und Briefe im Vordergrund der wissenschaftlichen Betrachtungen.

---

<sup>148</sup> **Grossman, Evelyne:** „Être pèresmères (Artaud-Balthus)“, in **Dies.**, *La Défiguration*, Artaud-Beckett-Michaux, Paris 2004, S. 11-49. **Dumoulié, Camille:** „*Danser les mythes qui nous martyrisent*“, in **Ders.**, *Artaud, la vie*, Paris 2003, S. 71-86. **Penot-Lacassagne, Olivier:** „Au pays du sang qui parle“, in **Ders.**, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire 2007, S. 143-166. **Penot-Lacassagne, Olivier:** *Antonin Artaud*, «*Moi, Antonin Artaud, homme de la terre*», Éditions Aden, Croissy-Beaubourg 2007. (*Incursions mexicaines*, S. 205-232, *Les secrets de l'indianité éternelle*, S. 233-254, *Cruauté cosmique et don de soi*, S. 255-263). **Antle, Martine:** „Artaud et le Primitivisme“, in: **Penot-Lacassagne, Olivier** (prés. et réun.): *Antonin Artaud 1, modernités d'Antonin Artaud*, La Revue des Lettres Modernes, Paris-Caen 2001, S. 169-177. **Dureau, Guy:** „D'une catastrophe l'autre : le Mexique et la mise en scène de la Cruauté“, in **Penot-Lacassagne, Olivier** (prés. et réun.): *Antonin Artaud 2, Artaud et les avant-gardes théâtrales*, La Revue des Lettres Modernes, Paris-Caen 2005, S. 89-111. **Tomiche, Anne:** „Artaud et les langues, « Entre nègre, chinois, indien et français villon »“, in: *Europe*, n°873-874, janv.-févr. 2002, S. 141-153.

<sup>149</sup> Vgl. zum Beispiel auch die interessante Anmerkung in Antles bereits zitiertem Artikel „Théâtralisation“ zur Rezeption von Artaud im Repertoire verschiedener Musikgruppen. **Antle, Théâtralisation**, S. 92: „Parmi les sorties récentes je citerai les groupes de Rock chez qui Artaud demeure toujours une figure culte. En Argentine par exemple, *Pescado Rabioso* a consacré tout un album à Artaud en 1971 avec en couverture deux photos d'Artaud. L'une date de l'époque surréaliste, l'autre de Rodez. Deux autres groupes reprennent certains motifs de l'œuvre d'Artaud en prenant son nom comme titre de chanson : d'Angleterre le groupe *Bauhaus* en 1983, et du Venezuela, *Zapato* en 1999.“

„Pour les Mexicains le fou est celui qui a retrouvé le divin et qui rentre dans la nature, celui dont l'inconscient a retrouvé le mouvement de la nature. Pour eux, le fou est dans le vrai, et le vrai comme la mort ne leur fait pas peur.“<sup>150</sup>

In Mexiko würde man einen Verrückten nicht wie in Europa aus der Gesellschaft ausschliessen, da dieser das Göttliche erfasst habe und „in der Wahrheit“ lebe. Artaud erschafft hier seine eigene mythische Vision von der mexikanischen Gesellschaft, so wie er sich als Künstler auch gern in verschiedenen Rollen inszenierte. In diesem Kapitel wurde ein Porträt von Antonin Artaud präsentiert, das sich vor allem an seinem Bezug zu Mexiko orientiert. Bei dem Vorhaben, ein Artaud-Portrait zu erstellen, erschwerte die in der Forschung schnell durchgeführte und verführerische identifikatorische Verbindung und gemeinsame Analyse von Person und Werk bei Artaud den Weg, aber auch die teilweise unsichere Quellenlage und ambivalente Recherchen in der Artaud-Rezeption. So wird Artauds Mexikoaufenthalt schnell als Vorbote für seine anschließende Einlieferung in die Psychiatrie erwähnt, und auch Artaud selbst notiert sehr unterschiedliche Bilder seiner Reise und seiner Wahrnehmung bzw. der seiner Figur. Ebenso wurde deutlich, dass sich Artaud trotz seiner Kontakte und der offiziellen Unterstützung sowohl in Mexiko-Stadt als auch in der Sierra eher isoliert bewegt hat. Mexiko, und vor allem die Erfahrung in der Sierra Tarahumara, waren in jedem Fall eine besondere Inspirationsquelle für den Künstler, sein Schreiben, Denken und auch seine anschließende Wahrnehmung der europäischen Gesellschaft. Seine Person bleibt in vielen Facetten ein Rätsel, wie auch seine Mexikoreise eine Fülle von Geheimnissen bewahrt. Genau das kann das Lesen der mexikanischen Texte vielleicht wieder zu einer *magischen* Erfahrung machen und erklärt ein wenig den bis heute andauernden und ambivalenten Mythos Artaud.

Im folgenden Kapitel soll der an dieser Stelle nur sehr komprimiert angesprochene Rezeptionshintergrund zu Artauds Werk näher betrachtet und anhand von mehreren Themenschwerpunkten dargestellt werden. Dies ermöglicht nicht nur eine bessere Einordnung der später folgenden Diskussion seiner mexikanischen Texte sondern verortet den eigenen Ansatz in einem bereits bestehenden und bis heute sehr umfassenden und komplexen Rezeptions- und Forschungs-Kontext von Theorien, Ideen und Vorstellungen.

---

<sup>150</sup> AA, *Œuvres, Le Réveil de l'Oiseau-Tonnerre*, S. 676.











4./5. August 2007 Tawerichi, Tarahumara (B.K.)



## **2. Wesentliche Forschungstendenzen in „Zentren“ und „Peripherien“**

### **2.1 Über den Anspruch, die Artaud-Rezeption zu systematisieren**

Artauds vielschichtiges Werk ist schon zu seinen Lebzeiten und bis in die aktuelle Gegenwart mit einigen Pausen immer wieder intensiv vor allem aus der Perspektive der Literaturwissenschaft, Philosophie und Psychologie analysiert, kommentiert und hinterfragt worden und wird auch heute noch als inspirierend, provokativ oder störend empfunden. Eine erste Möglichkeit zur Darstellung der komplexen und teilweise widersprüchlichen Rezeptionslage war die sehr komprimierte chronologisch strukturierte Herangehensweise an den Künstler und sein heterogenes Werk im ersten Kapitel. Bevor die mexikanischen Texte und der eigene Ansatz zu diesen hier dargestellt und diskutiert werden sollen, möchte ich die Perspektive ein wenig erweitern und ausführlicher auf die besondere Lage der Artaud-Rezeption eingehen. So sollen hier kompakt einige thematische Blöcke vorgestellt und mit den eigenen Ideen in Beziehung gesetzt werden.

Bei dem Versuch, die europäischen und mexikanischen Forschungsansätze thematisch oder chronologisch verbinden zu wollen, stellte sich heraus, dass ein zunächst vermutetes Wechselverhältnis, eine bewusste bzw. systematische Bezugnahme oder zumindest eine gegenseitige Kenntnis der jeweiligen Rezeptionslagen in Europa und Mexiko nicht ausreichend vorhanden sind. Während man in Europa immer noch bevorzugt den „Surrealisten“ Artaud rezipiert und nicht wenige Texte aus diesem Kontext heraus liest und interpretiert, scheint in Mexiko – wenn man denn bei den wenigen Forschern, die sich mit Artaud beschäftigen, schon von einer Rezeptionslage sprechen kann – vor allem der europäische, „intuitive“, an Mythen interessierte Künstler im Blick, der sich für die indigenen Kulturen interessiert und diese in Mexiko und in Europa sichtbar machen will. Die Begriffe „Zentren“ und „Peripherien“ aus dem Titel können sich schon aufgrund ihrer Mehrzahl nicht plakativ auf Europa und Lateinamerika bzw. Mexiko beziehen, sondern sind je nach Ansatz, Rezeptionsvertreter, aber auch Lesart und Schwerpunkt, beweglich. So kann eine aktuelle argentinische Theatergruppe beispielsweise in dieser Arbeit und in ihrer Darstellung der Rezeptionssituation der Theaterideen von Artaud wie ein „Zentrum“ wirken. Und gleichzeitig kann Foucaults durchaus bahnbrechender Aufsatz zum Wahnsinn, der

Artaud intensiv bespricht, im Kontext der hiesigen Diskussion und Arbeit in der „Peripherie“ bleiben.

Zur besseren Situierung des eigenen Ansatzes soll in diesem Kapitel ein kurzer Überblick über die wesentlichen Tendenzen der Artaud-Kritik gegeben werden. Geordnet werden die verschiedenen Herangehensweisen hier durch die Formulierung einiger zentraler Themengruppen. Sie sollen unter den offenen Begriffen „Artaud und Wahnsinn“, „Artauds Werk und die Körper-Sprache“, „Artauds Werk und das Theater“, „Artauds *revolutionäres* Echo in der 68er-Bewegung“ sowie „Artaud und die mexikanische Kultur“ zusammengefasst werden. Natürlich lassen sich die Ansätze auf manchen Diskussionsebenen miteinander verweben, und die thematisch mehr oder weniger getrennte Darstellung bleibt nur ein Mittel, um die vielfältige, komplexe und teilweise unübersichtlich dichte Rezeptionslage etwas zu vereinfachen.

Die einzelnen Ansätze ließen sich am besten als Bild und mit mehreren ein- wie zweiseitigen Pfeilen und Verknüpfungen, also nicht einfach als chronologischer Text, darstellen. Ganz knapp wird jedoch die chronologische Sicht wiederaufgenommen, um dann in die thematischen Ansätze überzuleiten, in welchen sich die einzelnen Rezeptionsattribute zu Artaud und seinem Schaffen wiederfinden lassen. Eine ausführliche, kritische und aktuelle chronologische Rezeptionsrückschau von den 1920er Jahren bis in die Gegenwart bietet Kimberly Jannarone in ihrem 2010 erschienenen Buch „Artaud and his Doubles“, wobei sie sich vor allem auf die französisch- und englischsprachige Rezeption konzentriert.<sup>151</sup> Dabei gilt es jedoch zu berücksichtigen, dass Jannarone in ihrem Werk eine fast strukturalistisch anmutende, da binär gefasste, Definition der verschiedenen Forschungs- und Rezeptionsstandpunkte zu Artaud und seinem Werk vorstellt, die durchaus hinterfragbar ist:

„Artaud’s life and works have been used to support an array of critical, cultural, social, theoretical, and artistic positions in the last half century, being drawn into service for arguments about capitalism, collectivism, individualism, psychiatry, civilization, madness, and much more. Some of the most complex discourses of late-twentieth-century criticism and theory and an enormous number of influential modern theatrical works draw from readings of Artaud. Throughout these interpretations and receptions, two tendencies recur: to see in his work the foundation of a revolutionary protest that is primarily leftist, and to view his writings ahistorically, as existing almost outside of time. These are the tendencies this book confronts.“<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> **Jannarone, Kimberly:** *Artaud and his Doubles*, University of Michigan 2010, S. 1-28 (Introduction: The Uses and Abuses of Antonin Artaud).

<sup>152</sup> **Jannarone, Kimberly:** *Artaud and his Doubles*, S. 6.

Denn die Artaudrezeption und -forschung lässt sich wohl spätestens nach der Überwindung des strukturalistischen Denkens auch in Form der eingehenden poststrukturalistischen Analyse ab den 1970er Jahren in Bezug auf Artauds Person und Werk und im Hinblick auf die hier aktuell vorgestellten sehr verschiedenen Themenbereiche nicht (mehr) nur in zwei Lager, die ahistorische und die (politisch) links orientierte Betrachtungsweise, aufteilen und damit derart reduzieren.

Ordnet man Artauds Schaffen in den 1920er Jahren eindeutig in das kreative und explosive Umfeld der Pariser Surrealisten und in den Kontext der damaligen experimentellen Theaterlandschaft, so ist sein Verhältnis zum Surrealismus in den 1930er Jahren nicht zuletzt auch durch die gegenseitige Abrechnung nach dem polemischen Ausschluss aus der Surrealisten-Gruppe (1926) und durch die immer schon intensive Beschäftigung mit dem Theatermedium sehr gespalten. Einige bezeichnen ihn daraufhin als innovativ, und seine Texte seien „surrealistischer“ als die der orthodoxen Surrealisten. Diese Wertung liest man vielleicht auch deshalb, weil sich Artaud zwar ähnlich wie andere (vor allem surrealistische) Künstler in den 1930er Jahren auf den Weg in eine „primitive“ Welt begibt, wenige aber so konsequent an ihrer idealisierten europäischen Projektion<sup>153</sup> innerhalb eines indigenen Stammes festhalten wie er und sich gleichzeitig mit solch hohem kulturkritischen und teilweise kulturpolitischen Anspruch an das europäische Publikum wenden.

In den 1940er Jahren und auch im ersten Jahrzehnt nach seinem Tod wird Artaud sowohl als mittelloser Wahnsinniger bzw. pathologischer Fall rezipiert, aber vor allem in Intellektuellen- und Künstlerkreisen durch sein unmenschliches Leiden in den Nervenheilanstalten rehabilitiert und als zu Unrecht weggesperrtes und missverstandenes Genie, als leidender Held, „Messias“, „Mythos“ oder einfach als „poète maudit“ dargestellt und auch vermarktet.

In den 1960er Jahren, und vor allem im Zuge der 68er-Bewegung, erhalten Artauds Werk und darin sein Revolutions-, Kultur-, Sprach- und Theaterbegriff, aber auch seine Persönlichkeit besondere Aufmerksamkeit und werden erneut mythisiert; er wird zur Inspirationsquelle für das diverse „revolutionäre“ Gedankengut europäischer und amerikanischer (poststrukturalistischer) Philosophen und Psychoanalytiker sowie

---

<sup>153</sup> Vgl. hierzu auch **Klengel**, *Amerika-Diskurse*, S. 58: „Die surrealistische Utopie einer heilen, ursprünglichen Welt, die zunächst wie eine naive Rückkehr zur Natur und zur Vorstellung des „guten Wilden“ aussieht, bedurfte eines bestimmten Bildes der indianischen Kulturen, um diese als Gegenprojekt zum okzidentalischen Denken zu etablieren. Die Surrealisten reduzierten daher, [...], die verschiedenen indianischen Kulturen Amerikas auf eine einzige, mythische indianische Welt.“

vieler Künstler und Intellektueller. Dies wird z. B. im bereits erwähnten von der Intellektuellengruppe *Tel Quel* durchgeführten *Colloque de Cerisy* 1972 sichtbar, aber auch in den Schriften von Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Philippe Sollers und Julia Kristeva etc. Als zentraler Impulsgeber für die theoretische Theaterwissenschaft und die praktische Umsetzung (*Living Theater/ Absurdes Theater/Happening/Performance-Art, Aktionskunst* etc.) ist er spätestens seit den 1960er und 1970er Jahren auch in diesem Forschungs- und Künstlerfeld bekannt und bis heute nicht mehr wegzudenken.

In den 1980er Jahren rücken sein Werk und sein künstlerischer Anspruch indirekt auch in den kulturwissenschaftlichen Kontext, wenn z. B. seine Suche bei den Rarámuri nach einem paradiesähnlichen Ort und sein damaliges Künstlerverständnis kritisch hinterfragt werden.

In den 1990er und 2000er Jahren scheint die Rezeption sehr vielfältig gestreut und lässt sich wie auch in den anderen Jahrzehnten nicht auf eine Richtung reduzieren. Auffällig ist die Konzentration auf die Diversifizität seine Texte und nicht auf seine Biografie, was auch die bereits erwähnte Ausstellung 2006 in der Bibliothèque Nationale de Paris in ihrer Artaud-Retrospektive teilweise widerspiegelt. Die vorliegende Arbeit möchte 2012 nun zur Sichtbarmachung und Neubewertung des mexikanischen Werks innerhalb von Artauds Gesamtwerk beitragen, um seine Texte in der aktuellen, komplex vernetzten geisteswissenschaftlichen Welt von überlappenden Wirklichkeiten, von kontrovers diskutierten Wahrnehmungen, von vielfältigen Perspektiven und (Lese-)Kulturen neu zu verorten.

## 2.2 Artaud und Wahnsinn

„Il ne m’a jamais été possible à Rodez de prononcer devant le docteur Ferdière le mot d’envoûtement sans être accusé immédiatement de délirer – et menacé d’électro-choc et d’insulino-thérapie. – J’ai souffert les envoûtements de la montagne au Mexique, j’en ai souffert d’autres un peu partout [...]“<sup>154</sup>

Beim Thema *Artaud und Wahnsinn* knüpfen wir zunächst an die Darstellung aus dem Vorkapitel an. Ähnlich wie bei seinen geistesverwandten Künstlerkollegen Nerval, Baudelaire, Van Gogh etc. zieht sich die Mutmaßung und Frage, ob Artaud „wahnsinnig“, „geisteskrank“, „schizophren“, „psychotisch“ etc. gewesen sei oder nicht, durch die gesamte Artaud-Rezeption bis hin in die Gegenwart. Das Motiv des

---

<sup>154</sup> **Artaud, Antonin:** „Et c’est au Mexique...“, in **Ders.,** *Les Tarahumaras*, L’Arbalète 1984, S. 123f.

Wahnsinns in der Literatur und die Frage nach dem Wahnsinn von Künstler und Werk hat eine längere Tradition<sup>155</sup> und wurde natürlich im Fall von Artaud bereits in den 1940er Jahren diskutiert, als der Künstler noch lebte und wirkte.<sup>156</sup> Zwar besitzt die Frage nach dem Wahnsinn bei der Person Artaud und in seinem Werk besonders aufgrund seiner Aufenthalte in mehreren Nervenheilstätten eine in Kapitel 1 erwähnte unübersehbare biografische Brisanz. Aber der Begriff des Wahnsinns lässt sich auch klar mit seiner zeitweisen, nicht sehr langen, aber dafür recht intensiven Zugehörigkeit zur Gruppe der Surrealisten verbinden. Denn eine ihrer wichtigen Forderungen zur Aufhebung der den Menschen und die Gesellschaft blockierenden Trennung von Kunst und Leben war es ja gewesen, durch gewisse Techniken – wie auch durch das automatische Schreiben und den „hasard objectif“ – das innere Über-Ich, das rationale Denken, die Vernunft auszuschalten, bzw. den Widerspruch zwischen Denken und Körper aufzuheben und über die zufällige wie bewusst herbeigeführte Traumarbeit etc. direkt zum Unbewussten vorzudringen, um aus dieser kreativen und „ursprünglichen“ Quelle zu schöpfen und zu schaffen. Ließen sich die Surrealisten in den 1920er Jahren nicht nur von Freuds damals hochaktuellen Gedanken und (Fall-)Studien, sondern auch direkt von dem beobachteten Zustand der sogenannten Wahnsinnigen oder vom Wahnsinnsmotiv inspirieren, so ist dies nur ein Hinweis auf eine mögliche Verbindung von Artauds Werk mit diesem Begriff.

Der Kopf der Futuristengruppe Filippo Tommaso Marinetti, der 1910 das bekannte futuristische Manifest veröffentlichte, forderte bereits 1909 bewusst provokativ, aber nicht einfach ironisch gemeint, die Verrückten aus den

---

<sup>155</sup> Auch wenn sich das Werk von **Patricia Venti** *La escritura invisible, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (Anthropos Barcelona 2008) auf die argentinische Dichterin bezieht, ist das Kapitel „La trampa de la locura“ (S.189-221) im Bezug auf eine festgestellte literarische Wahnsinnstradition aufschlussreich. „En los textos de Roussel, Hölderlin, Artaud, Bataille y Pizarnik hay una experiencia radical del lenguaje que conlleva un movimiento simultáneo de acabamiento y de *nadificación* en el mismo momento en que se escribe, con lo cual, la locura literaria está ligada a la ausencia, a la experiencia de la ruptura.“ (S. 190f). Vgl. auch S. 196: „Durante principios del siglo XX, el progresivo debilitamiento del romanticismo no agotó el juego fructífero de la locura literaria. En los años veinte surge en Francia el surrealismo, cuya preocupación central del movimiento era promover la «liberación total del espíritu» y transformar la condición del hombre. [...] Ahora bien, si el surrealismo propugnaba una liberación del inconsciente, una rienda suelta al afloramiento de temores, obsesiones y deseos profundos para que se fundieran con el consciente y brotaran de manera automática, también estaba favoreciendo un proceso de angustioso desdoblamiento del yo, que sólo podía encontrar salida en la locura o el suicidio.“

<sup>156</sup> **Finter, Helga**, *Der subjektive Raum, Band 2, „...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll“: Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Tübingen 1990 (als Habil. 1986 gedruckt), S. 132: „So zeigt sich auch die Einschätzung Artauds selbst in einem Brief an Breton, der sich indigniert über die Schausstellung eines „Kranken“ geäußert hatte, den Willen zu einer theatralischen Form, die sich selbst neu setzt in einer Infragestellung der Theatralität, die die Realität einer Bühnenperson als unmittelbare Präsenz erfahren lässt : [...]“. “



Nervenheilanstalten zu befreien.<sup>157</sup> Schon hier und auch zuvor am Theaterbeispiel von Alfred Jarrys *Ubu Roi* (1906) wird also diese künstlerisch gewollte Verbindung vieler Avantgarde-Künstler zum eigenen Unbewussten und zu gesellschaftlich negierten a-rationalen Zuständen und Elementen sichtbar. Ein anschauliches Beispiel für die intendierte da kreative Verbindung von Kunst und Wahnsinn bei den Surrealisten ist der 1930 in der eigenen Zeitschrift der Surrealisten veröffentlichte Text *L'Âne Pourri* von Salvador Dalí, in dem der Künstler die Basis seiner sogenannten „méthode paranoïa-critique“ legt.<sup>158</sup> In dieser Theorie schlägt Dalí vor, die unbewussten bzw. die bewusst provozierten paranoiden Persönlichkeitsmuster oder -bewegungen (Obsessionen, Wahnvorstellungen, innere Spaltungen, Halluzinationen) als Fundus und Ausgangspunkt zu nutzen, um sie zu „ordnen“ und dann in einen kreativen Prozess zu lenken. Sie werden so den äußeren „Bildern“ der Realität entgegengesetzt, entlarven damit die bekannte Realität auch nur als eine „scheinbare“ und stellen die Wirklichkeit als solche sowie die Wertigkeit von Bildern in Frage:

„Je crois qu'est proche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme des autres états passifs) de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité.“<sup>159</sup>

„Et nous ne savons pas si derrière les trois grands simulacres, la merde, le sang et la putréfaction, ne se cache pas justement la désirée « terre de trésors ».“<sup>160</sup>

Eine gewollte Kontrolle, Systematisierung bzw. bewusste Funktionalisierung unbewusster Prozesse, Bewegungen und (Traum-)Bilder, wie Dalí es vorschlägt, scheint für Artauds künstlerischen Ansatz, der ähnlich wie Dalí mit dem Stummfilm-Medium experimentiert hatte, nur bedingt anwendbar. Artaud geht zwar davon aus, dass sich hinter den eigenen Wahnvorstellungen oder inneren (Tag-)Traumbildern eine Art „Gesetzmäßigkeit“ oder „Zeichensprache“ verbirgt, die es zu ergründen gilt. Deshalb ist

---

<sup>157</sup> Vgl. hierzu ausführlicher: **Rössner, Michael:** „Der Bruch mit der abendländischen Denktradition und die Suche nach »Neuer Mythologie« im Surrealismus“, in: **Ders.,** *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 130-154. Zum Manifest vgl. Ebd., S. 130: „Dennoch finden sich bereits im futuristischen Ansatz mehrere Elemente, die von den späten Bewegungen zur Revolutionierung des Denkens aufgenommen werden, so etwa die Ablehnung vernünftigen Handelns und der Rückgriff auf die Verrückten als »Retter der Welt«, wie er in dem Text *Uccidiamo il chiaro della luna !* von April 1909 formuliert wird: »Und wir haben noch immer nicht die traurigen Ameisen der Klugheit aus unserem Gehirn verjagt...Da brauchen wir Verrückte! ...Auf, laßt sie uns befreien!«“ (Zitatquelle in Fußnote 115, Ebd., S. 330.)

<sup>158</sup> **Dalí, Salvador,** *L'Âne Pourri*, in: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, N°1, juillet 1930, S. 9-12, in: [http://melusine.univ-paris3.fr/Surr\\_au\\_service\\_dela\\_Rev/Surr\\_Service\\_Rev1.htm](http://melusine.univ-paris3.fr/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev1.htm)

<sup>159</sup> **Dalí, Salvador,** *L'Âne Pourri*, S. 9.

<sup>160</sup> **Dalí,** Ebd., S. 11.

dieser Erlebnisprozess für Artaud auch erkenntnisgewinnend. Jedoch ist er kein mechanisierbarer, kontrollierbarer oder lenkbarer kreativer Prozess.

Sowohl Dalí als auch Artaud „arbeiten“ für ihre Theorien und ihre Kunst – die sie ja nicht begrifflich vom Leben trennen wollen – also mit Bildern und Bewegungen, die man als Wahnvorstellungen bezeichnen kann. Bei Artaud wird die „paranoïa“ aber nicht spielerisch ausgelöst und dann instrumentalisiert. Sondern es steht vielmehr das scheinbar existenziell bedrohliche Wahnsinnserlebnis selbst im Vordergrund, ohne, dass Artaud das jedoch als solches benennen oder von einem Normalzustand trennen würde. Seine obsessiven Bilder und Denkvorgänge greifen ihn als Person, sein Denken, seinen Körper und seine Sprache direkt an, was er immer wieder mit starken Begriffen wie *Erosion*, *Auflösung*, *Abspaltung* etc. vermittelt und darstellt.

„Naturellement la pensée elle-même est atteinte, gagnée par le mal, ne peut se fixer sur rien, tout effort mental douloureux au possible, l'intellect est physiquement coincé, incapable de bouger [...], les nuances de la pensée ne se manifestent plus, ne se corporisent plus par impossibilité de faire aboutir aucun terme, de trouver aucune expression, étant bien entendu que sans l'expression possible il n'y a pas non plus de pensée. Tout cela ne deviendra-t-il pas une vraie liquéfaction de l'esprit ? La P.G.<sup>161</sup> dont on m'a menacé ne deviendra-t-elle pas une réalité ? Voilà ce qui me menace et m'inquiète dangereusement.“<sup>162</sup>

Damit ist bei Artaud nicht die kreative Instrumentalisierung unbewusster psychischer Prozesse das Ziel, sondern die schmerzhafteste Erfahrbarmachung einer Grenze, eines drohenden Totalverlusts, einer Desintegration und damit aber auch einer Möglichkeit zur inneren Transformation.

So kann man trotz der Differenzen unter den surrealistischen Standpunkten aber feststellen, dass Artauds frühe Texte sich mit den damaligen Leitlinien, Vorschlägen, Theorien oder Intentionen des Surrealismus intensiv auseinandersetzen, die wiederum deutlich, wie wir wissen, an den Ideenfundus der Futuristen und Dadaisten anknüpfen; sie alle bewegten sich innerhalb einer gewissen künstlerischen Wahntradition. In einigen Punkten weicht Artaud aber schon damals vom Künstler- und Lebensverständnis der Surrealisten ab.

Der Theater- und Literaturwissenschaftler Holger Fock hat dies bereits 1988 in seinem Werk *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff* gut dargestellt. Er vergleicht unter anderem Artauds absoluten Anspruch an die Poesie, den Körper und die Sprache

---

<sup>161</sup> Vgl. hierzu Artauds Brief an Dr. Toulouse, Paris 11 janvier 1930, in AA: *Œuvres*, S. 319 : P.G.= *paralyse générale*.

<sup>162</sup> Ausschnitt aus Artauds Brief an einen *Thaumaturgen* (*Samedi 11 mars 1931. Paris.*), in AA, *Œuvres*, S. 321.

im Gegensatz zum Anspruch, den andere Surrealisten wie Breton an ihr Schaffen und damit an ihr Leben stellten.<sup>163</sup>

„Er [Artaud], der den Prozeß der fortwährenden Entfremdung des Individuums von der Wirklichkeit in einer extremen und einzigartigen Weise an sich selbst erfährt, begnügt sich nicht damit, neue Möglichkeiten zu erforschen, die Wirklichkeit zu erfahren und auszudrücken. Er will die Wirklichkeit seines Lebens, seiner Erfahrungs- und Handlungsmöglichkeiten, selbst erschaffen. Die Poesie bekommt von ihm die Aufgabe zugewiesen, den zweiten Akt der Schöpfung zu vollziehen: sie soll eine ursprüngliche Schöpfung des Menschen sein, die auf nichts zurückgreift, das in irgendeiner Weise vorgegeben, bereits erschaffen ist. Das einzige Ausdrucksmittel dieser Poesie kann nur der eigene Körper sein [...].“<sup>164</sup>

Fock beschreibt auch, dass für Artaud die surrealistischen Methoden wie das automatische Schreiben nur begrenzt von Bedeutung für sein Schaffen waren<sup>165</sup> und Artauds Suche im Kontrast zur „spielerischen Hingabe an den ununterbrochen fließenden Gedankenstrom des Unbewußten“ der Surrealisten immer mit körperlichem Schmerz, geistiger Qual und einer individuellen radikalen Veränderung der „inneren Wirklichkeit“ zusammenhing.<sup>166</sup> Fock spricht bei Artaud im Gegensatz zu den Surrealisten nicht von einer Verschmelzung, sondern von einer „Aufhebung“ der bestehenden inneren und äußeren „Wirklichkeitsbereiche“<sup>167</sup>, die dann neu aus dem entleerten Körper heraus „erschaffen“ werden sollen. Und dieses körperlich und sprachlich oft aussichtslos erscheinende Ringen um einen radikalen bewusstseinsverändernden Zustand und die ständige wissende und zu Papier gebrachte Reflexion um diesen Zustand bis kurz vor seinen Tod hat vielleicht einige seiner Künstler-Kollegen und auch sein Theaterpublikum abgeschreckt oder zumindest verunsichert.

„-Vous délirez, monsieur Artaud. Vous êtes fou.

• Je ne délire pas.

Je ne suis pas fou.

Je vous dis qu'on a réinventé les microbes afin d'imposer une nouvelle idée de dieu.“<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> Fock, Holger: *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff, Studien zur Geschichte des Théâtre Alfred Jarry, Band I, Poesie des Körpers versus Poesie des Bildes*, hrsg. von Prof. Dr. Holger Sandig und Klaus Bittermann, Berlin 1988, S. 100-105 (Eine Poetik des Körpers). Fock beschreibt Artauds komplexes Verhältnis zum (eigenen) Körper und beschreibt die existenzielle und transformierende Bedeutung der schmerzhaften Erfahrung des Schreis für Artaud: „Es ist der Schrei des abwesenden Lebens, Angstschrei, Schmerzensschrei, Geburtsschrei und Todesschrei zugleich. Er setzt sich im Geist »an die Stelle des hohen Denkens«, an die Stelle der Vernunft. Der Schrei ist zugleich intellektuell und körperlich. Er entstammt dem Körper als dem Grund der Seele, den Artaud in den Nerven lokalisiert, und stellt die Verbindung von Körper und Geist wieder her. Die Nerven sind für ihn die Bahnen des Denkens im Fleisch.“

<sup>164</sup> Fock, *Der surrealistische Bluff*, S. 10.

<sup>165</sup> Fock, Ebd., S. 106f.

<sup>166</sup> Fock, *Surr. Bluff*, S. 103f und S. 106f.

<sup>167</sup> Ebd., S. 128.

<sup>168</sup> AA, *Œuvres*, S. 1653 (*Pour en finir avec le jugement de Dieu, Conclusion*).

„Bei den bourgeoisen Zuschauern des ‘public bien français’ der Pariser Theaterszene stieß Artaud in der Tat im wesentlichen nur auf völliges Unverständnis oder auf eine ‘réaction bouffonne’, die sich in ironischem Gelächter und stupiden Späßen kundtat. Mehr als eine Skandalwirkung, die zwischen Entrüstung und Amusement schwankte, war bei dieser Art Publikum, sei es in Frankreich oder anderswo in Europa, nicht zu erreichen.“<sup>169</sup>

In ihrer sprachlichen Konsequenz oder bewusst unbewusst intendierten Destabilisierung von logischen Wort- oder Bedeutungszusammenhängen näherten sich die Werke der Surrealisten, und in diesem Sinn auch die Texte Artauds, also dem a-rationalen Ausdruck eines *Verrückten*. Oder vielleicht sollte man sagen, sie entsprachen zumindest der später auch von lateinamerikanischen Literaten persiflierten technisch-methodischen Vorstellung der Surrealisten<sup>170</sup>, wie sich ein *Verrückter* ohne sein Über-Ich ausdrücken könnte. Stellt man also die müßige Frage, wo Artaud in einigen seiner Texte die Grenze zwischen Kunst und Wahnsinn bereits überschritten habe, begibt man sich, meiner Meinung nach, sowohl literaturwissenschaftlich als auch psychoanalytisch in ein schwieriges Unterfangen, weil wir dann zumindest als Literaturwissenschaftler definieren müssten, wo in der Literatur „normaler“ Ausdruck aufhört und die „anormale“ Ausdrucksweise beginnt, und welche sprachlichen Zusammenhänge bei Artaud zwar unbewusst, nicht-rational, aber eben noch nicht „ver-rückt“ ausgedrückt werden oder wirken. Patricia Venti hat dies für die Artaud geistig sehr nahe stehende argentinische Künstlerin Alejandra Flor Pizarnik, deren poetische Haltung im Anhang an die Arbeit in einem kurzen Exkurs mit Artauds Anspruch an die Poesie in Verbindung gebracht werden soll, wie folgt definiert. Ob man diese Kriterien auch für Artaud als Modell nehmen sollte, bleibt jedoch vorerst dahingestellt.

„Cristina Piña considera que la obra de Pizarnik posterior a 1968 fue realizada en sus periodos de lucidez y no de enfermedad psíquica. Sin embargo, el discurso de *Otoño a los de arriba* (1970), *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970-1971), *Historia del tío Jacinto* (sin fecha), *Fifina* (sin fecha), *Sundelbuch* (1970), se caracterizan por la incoherencia, la falta de cohesión, las estructuras múltiples, la anarquía significativa y la primacía del significante, siendo estos rasgos propios de una alteración o patología psicológica.“<sup>171</sup>

Während sich einige Wissenschaftler in den 1950er und 1960er Jahren vor allem mit dem pathologischen Fall Artaud und weniger mit seinen Texten beschäftigten, wurde die Frage in den späteren Jahren dann immer wieder biografisch von Bedeutung oder mit dem künstlerischen Wert von Einzelwerken in Verbindung gebracht. Ab den

---

<sup>169</sup> **Blüher, Karl Alfred:** *Antonin Artaud und das ‘Nouveau Théâtre’ in Frankreich*, Tübingen 1991, S. 98.

<sup>170</sup> Vgl. zum Beispiel „Los detectives salvajes“ von Roberto Bolaño.

<sup>171</sup> **Venti,** *Escritura invisible*, S. 218f (*Psicosis, silencio y suicidio*).

1960er und in den 1970er Jahren geschah die richtungsweisende Auseinandersetzung mit dem Wahnsinnsbegriff einerseits durch Michel Foucaults *Histoire de la folie à l'âge classique – Folie et déraison* (1961)<sup>172</sup> und andererseits durch die Studien von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die sich auf philosophisch-psychoanalytischer Ebene in ihren Werken *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie 1* (1972) und *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2* (1980) mit den Begriffen von Wahnsinn, Körper und Sprache bei Artaud und anderen Künstlern und Philosophen wie Nietzsche etc. auseinandersetzten. Beide prägten in *L'Anti-Œdipe* den bekannten Begriff der „Schizo-Analyse“, der sich an Freuds Psychoanalysebegriff reibt und den Schizophrenen und seine inneren Spaltungsprozesse in den Mittelpunkt ihrer gesellschaftskritischen Untersuchung stellt; und sie verwendeten Artauds Begriff des „organlosen Körpers“, um ihn im Zuge ihrer eigenen Theorien neu aufzuladen.<sup>173</sup>

Unter den Studien aus den 1990er Jahren ist der französische Literaturwissenschaftler Camille Dumoulié zu erwähnen. Dumoulié fragt in seinem Buch *Antonin Artaud* aus dem Jahr 1996 eher nebenbei an, in welchem Maß man bei den Tarahumaratexten von Poesie oder von Wahn (*délire*) sprechen sollte. Ob diese Frage literaturwissenschaftlich weiterführt, ist umstritten, da der Text als solcher zunächst einmal ein literarisches Produkt ist, frei von jeder psychologischen Wertung, die sich häufig auf den Zustand des Autors und nicht so sehr auf den Zustand des Textes bezieht, wobei die Trennung zwischen Künstler und Werk im Fall Artaud – wie bereits besprochen wurde – nicht immer wissenschaftlich gewollt ist. Dumoulié definiert das

---

<sup>172</sup> Vgl. hierzu auch einen aktuelleren Beitrag aus dem *Colloque de Cerisy* von 2003 zu Artaud von **Diego Sardinha**: „Entre délaissement et radicalisation, Les utilisations d'Artaud par Foucault et Deleuze“, in: **Penot-Lacassagne, Olivier (textes présentés et réunis): Antonin Artaud 3, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 30 juin-10 juillet 2003**, Caen 2009, S. 283-296. Dabei arbeitet Sardinha heraus, auf welche Weise sich Foucault und Deleuze mit Artaud beschäftigten, inwiefern sich ihre jeweilige Auseinandersetzung mit Artaud vom anderen unterscheidet, und wie beide mit ihren Werken wesentlich zum Artaudbild in den 60er/70er Jahren beigetragen haben.

Vgl. hierzu Ebd., S. 291: „De toute évidence, on se retrouve devant des chemins divergents, pour ne pas dire opposés : dès qu'il s'intéresse au corps et au pouvoir, Foucault renonce à Artaud ; lorsqu'il approche les mêmes sujets, Deleuze se livre au poète.“ Vgl. z. B. zur Rezeption von Foucaults Wissenschafts- und Vernunftkritik im Zusammenhang mit Artauds Krankheitsbildern, Ebd., S. 285f: „Sans doute ce qui, dans la révolte d'Artaud, le touchait le plus profondément était-il son refus de cette rationalité que le monde exige de nous. [...] Artaud ne choisit pas parce qu'il est depuis toujours *dans* la bataille qu'est la vie même, hors des canons de la raison.“ Sardinha beschreibt nicht nur Foucaults extreme Nähe zu Artaud, sondern auch seine bewusste Distanzierung oder Entzauberung Mitte der 70er Jahre: „Le rêve d'une situation exceptionnelle de désordre ou d'anarchie se dissipe devant le pouvoir souverain qui partage les corps et les lieux. Pour *ce* Foucault, les fictions littéraires semblent à jamais dépassées, contrariées par la présence incontournable du pouvoir.“ (Ebd., S. 287.)

<sup>173</sup> Auf ihre Werke und Begriffsprägungen soll im folgenden Unterkapitel *Artauds Werk und die Körper-Sprache* kurz eingegangen werden.

von ihm wahrgenommene literarisch-psychologische Grenzgebiet, in dem sich seiner Meinung nach Artauds Tarahumaratexte bewegen, wie folgt:

„Et si le délire est le moment où «le langage parle tout seul», dans un bourdonnement, un tohu-bohu tel que le sujet est comme parlé par l'Autre, les textes réunis sous le titre *D'un voyage au pays des Tarahumaras* touchent à ce point limite où poésie et délire communiquent.“<sup>174</sup>

Nicht ganz so poetisierend-vorsichtig geht Evelyne Grossman mit diesem Grenzbereich zwischen Kunst und Psychologie, bzw. in Artauds Fall zwischen Poesie und Wahnsinn um. Sie hat sich 2010 auf dem Symposium *Antonin Artaud : « l'homme et sa douleur »* in ihrem Vortrag *Antonin Artaud : entre littérature et psychanalyse*<sup>175</sup> mit der Beziehung zwischen Poesie und Wahnsinn in Artauds Werk auseinandergesetzt und beschreibt die bekannte poetische Transformationsbewegung der Zerstörung und des Wiederaufbaus von Sprache und Bildern vor allem in seinen späten Texten aus Ivry, aber auch in den surrealistischen frühen Texten und dem bekannten Briefwechsel mit Jacques Rivière, der vor allem die Surrealisten damals sehr beeindruckt hatte. Dabei warnt sie zu Recht vor der stark vereinfachenden und verzerrenden Klassifizierung von Artauds Werk in frühe surrealistisch geprägte Haupttexte und späte vom Wahnsinn geprägte Texte aus Rodez. Für Grossman zieht sich der Wahnsinn – „délires multiples et complexes“ – durch Artauds gesamtes Werk – „il n'a jamais cessé de délirer“. Damit bezweckt sie jedoch keine Abwertung des Werks oder gar der Person, vielmehr möchte sie sich so Deleuzes Betrachtungen annähern, der mehrere Jahrzehnte zuvor den Prozess der Sprachauflösung und Sprachneufindung anhand mehrerer literarischer Texte von bekannten Schriftstellern und Philosophen untersucht hatte. Grossman geht dabei so weit zu sagen, dass jeder, der schreibt, in dem Anspruch, eine neue oder zumindest eigene Sprache zu finden und zu erschaffen auch „delirieren“, also phantasieren müsse. Grossman macht die Lücke zwischen dem literarischen Schaffen und einer Spur des Wahnsinns in Artauds Texten vor allem sprachlich in seiner Poesie an den von ihr geschaffenen Begriffspaaren „dé-liaison“ und „re-liaison“ bzw. „destruction“ und „creation“ fest und siedelt die Spuren des Wahnsinns in diesem dynamischen Zwischenbereich der Sprache, die sich immer wieder auflöst und neu erschafft, an. Grossman beschreibt Artauds sprachlichen und damit auch körperlichen

---

<sup>174</sup> **Dumoulié, Camille:** „La canne et l'épée“, in **Ders.:** *Antonin Artaud*, Editions du Seuil, Tours 1996, S. 77-96, S. 82.

<sup>175</sup> Vgl. hierzu: [http://www.dailymotion.com/video/xc90xv\\_antonin-artaud-evelyne-grossman\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xc90xv_antonin-artaud-evelyne-grossman_news) Vortrag von **Grossman, Evelyne** : „Antonin Artaud : entre littérature et psychanalyse“ auf dem Colloque de la Fondation Singer-Polignac „Antonin Artaud : «l'homme et sa douleur»“ (Paris, 12. février 2010).

Desintegrations- und Reintegrationsprozess. Er führe hin zu einer neuen Erschaffung von Sprache – und damit zu einem neuen Ich? –, und erinnere noch in gewisser Weise an die spielerischen Übungen und Methoden der Surrealisten, ginge in seiner Konsequenz, Zerstörungskraft und neuen Sprachschöpfung jedoch über die Idee einer nur methodisch nachempfundenen „psicose expérimentée“ hinaus. Das hat Kollegen wie Breton wohl nicht nur fasziniert, sondern auch abgeschreckt. Diese Art der Diskussion, in der die Entscheidung, ob Artauds Texte Ausdruck eines Wahnsinnigen sind oder nicht, nicht mehr bewertend oder gar abwertend geführt wird, erlaubt eine erneute fächerübergreifende inspirierende Annäherung an den eigentlichen Gegenstand, nämlich die Texte selbst und nicht an die Person. Der Begriff der „Entfremdung“ oder der Titel des „Entfremdeten“ (*aliéné*) wie Artaud auch gern selbst zitiert wird, kann so im Zusammenhang mit seinem Werk unabhängig von der Frage nach Artauds scheinbar offensichtlicher Schizophrenie betrachtet werden. Damit rücken seine Texte wieder mehr in den Kontext einer Analyse seines Körper- und Sprachverständnisses.<sup>176</sup>

Dasselbe Grenzgebiet von Poesie und Wahnsinn, aber aus seinem fachlichen Blickwinkel heraus, betritt 2011 der Psychoanalytiker Renaud de Portzamparc in seinem Werk *La Folie d'Artaud*. Für ihn wird Artauds Wahnsinn oder Psychose in seinen Texten greifbar, wie zum Beispiel in der Beschreibung des Peyote-Ritus. Dabei schließt Portzamparc immer vom Text direkt auf die außerliterarische Verfassung des Künstlers Artaud und überspringt die Stellung und Perspektive des Autors und des Erzählers bzw. der Figur Artaud. Für seine Thesen zitiert Portzamparc Briefe und Texte Artauds und findet darin Spuren des Wahnsinns:

„On voit qu'il y a un point qu'il ne peut pas dire concernant cette « précieuse » force, ce qui est typiquement le point de réticence d'un délire en germe. Et c'est ce délire qui motive cette démarche insensée et qui le met dans un état de réceptivité hallucinatoire qui nous est décrit dans *La Montagne des signes*. [...] Le rite du peyotl va être un point de cristallisation du délire d'Artaud.“<sup>177</sup>

Portzamparc zeichnet in einer Art konstruierter Ferndiagnose Artauds Krankheitsprozess anhand seiner Werke nach und beschreibt nicht nur die Nähe und Interdependenz von künstlerischem Ausdruck und Wahnsinn, sondern auch, wie

---

<sup>176</sup> Vgl. zum Beispiel den scheinbar programmatischen und wenig auf das Werk bezogenen Titel bei **Gérard Durozoi** aus den 70er Jahren *Antonin Artaud, L'aliénation et la folie*, Larousse, Paris 1972 und dagegen die Analysen von **Grossman, Evelyne** (*Artaud, «l'aliéné authentique»*, Tours 2003) und **Serge Margel** (*Aliénation, Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*, Paris 2008).

<sup>177</sup> **Renaud de Portzamparc**: *La folie d'Artaud*, L'Harmattan, Paris 2011, S. 50. Portzamparc bezieht sich hier auf eine Beschreibung Artauds aus einem Brief an Jean-Louis Barrault (Mexico, 17 juin 1936). Portzamparc zitiert hier verkürzt aus zwei Abschnitten in: **AA**, *OC, Tome VIII*, S. 363.

Artauds vielfältige poetische Ausdrucksformen ihm als Medium einer teilweisen Heilung gedient haben könnten. Am Ende sieht der Autor Artauds Poesie auf der Grenzlinie zwischen künstlerischem Ausdruck und Wahnsinn. Portzamparc's Meinung nach gelingt es Artaud, zwei zuvor vom Psychoanalytiker herausgearbeitete und definierte deutlich voneinander zu unterscheidende Ausdrucksformen, die „normale“ und die „wahnsinnige“, miteinander zu verbinden und so zu einer neuen Form zu finden:

„Nous en revenons donc à la paraphrénie où nous avons dit qu'il y avait séparation et même clivage entre pensée normale et pensée délirante. Nous avons vu que les deux systèmes fonctionnent chacun de leur côté mais la poésie d'Artaud va réussir ce tour de force de créer un lien entre eux. Il va donc se produire une fusion entre hallucination et métaphore, entre le registre dérangent, hiératique, fulgurant du Réel et le registre étrange, hypnotique, mémoriel, de la métaphore. C'est là que résiderait la spécificité de la poésie d'Artaud.“<sup>178</sup>

Mit dieser Feststellung scheint er, wenn auch über einen anderen Weg, zu ähnlichen Thesen wie Grossman zu kommen.

Es wurde hier teilweise sichtbar, dass das Thema *Artaud und der Wahnsinn* durchaus nicht in den 1970er oder 1980er Jahren steckengeblieben ist, sondern durch die fächerverbindenden Impulse immer wieder neue Aktualität erfährt. Es hat einen sehr sichtbaren und (deshalb) immer wieder umstrittenen Platz in der allgemeinen Artaud-Forschung und -Rezeption. Der vorgestellte Themenschwerpunkt ist für die vorliegende Arbeit jedoch von begrenzter Relevanz, da seine mexikanischen Texte nicht auf diesen Gesichtspunkt hin diskutiert werden sollen, obwohl sie häufig, wie hier und bereits in Kapitel 1 erwähnt, mit diesem Thema in Berührung gebracht werden. Vielmehr geht es in dieser Arbeit darum, die Texte vor allem aus einer kulturwissenschaftlichen und ethnologisch-literaturwissenschaftlichen Perspektive heraus zu betrachten und zu diskutieren.

## 2.3 Artauds Werk und die Körper-Sprache

„En tout cas, une chose est certaine: de son écriture, on ne peut faire que des usages, s'il est vrai qu'Artaud a vécu toute sa vie dans un effort sans mesure pour détourner le langage (et donc notre langage de savants) des visées que d'ordinaire on lui assigne et des règles auxquelles on croit qu'il obéit. C'est pourquoi, là où on voudrait saisir Artaud avec nos outils les plus puissants et nos stratégies les plus subtiles, on ne trouvera que son spectre. Mais l'endroit où rôdera ce spectre – Foucault et Deleuze le savaient – est peut-être le seul où Artaud ne sera plus.“<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Portzamparc, *La folie*, S. 177f.

<sup>179</sup> Sardinha, „Entre délaissement et radicalisation, Les utilisations d'Artaud par Foucault et Deleuze“, in: Penot-Lacassagne, *Antonin Artaud 3, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »*, S. 295.



Der zuvor besprochene Themenkomplex hängt eng mit der Frage nach Artauds Auffassung und Vermittlung bzw. Wirkung von Sprache zusammen. Hier schwingen bereits indirekt die Begriffe der Körperlichkeit, der Verletzlichkeit, des Schmerzes und der Grausamkeit mit. Im Zusammenhang mit Artauds Sprach- und Theaterbegriff sind vor allem Jacques Derridas häufig zitierte und diskutierte Texte zu Artauds Werk „La parole soufflée“ und „Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation“ anzuführen.

Derridas komplexe Auseinandersetzung und intensive Beschäftigung mit Artauds Werk, Wort und Bild zieht sich durch mehrere Jahrzehnte bis kurz vor seinen Tod. Der französische Philosoph, der einen ursprünglichen Ort der Sprache oder Schrift bzw. deren ursprüngliche Bedeutung ablehnt, konzentriert sich vor allem auf die (Zeichen-) Zwischenräume und die Vielfalt der möglichen oder unmöglichen Bedeutungen und Strukturen, die in Texten vorhanden sind und entstehen können, wenn man sie als einzige Gegebenheit ohne die Inbezugnahme der außertextlichen Realität betrachtet. Er entlarvt und „dekonstruiert“ u.a. scheinbare, da nur gesellschaftlich festgelegte oder kodierte, sprachliche Gegensatzpaare. Mit Dekonstruktion<sup>180</sup> ist dabei keine Auflösung oder Entleerung des Textes gemeint, sondern eine Freilegung von (hierarchischen und künstlichen) Strukturen, Zeichen, Bezeichnetem, Unterschieden und sprachlichen Freiräumen innerhalb eines Schrift- bzw. Sprachgefüges, die zu einer neuen Zusammensetzung des Textes führt.

Artaud, der sich immer wieder mit der Beziehung zwischen Sprache und Denken, der unüberbrückbaren Distanz oder „rupture“ zwischen der inneren Stimme, die spricht und dem dann Geschriebenen beschäftigte, wird von Derrida bezüglich seines Theaterkonzepts und bezüglich seiner körperlichen und sinnentkleideten Auffassung von Sprache betrachtet. Dabei stellt Derrida heraus, wie in Artauds „Theater der Grausamkeit“ sowohl die Sprache als auch die Schrift in Gesten verkörperlicht werden. Theater soll das Leben nicht mehr verschriftlicht (Stück) oder versprachlicht

---

<sup>180</sup> **Culler, Jonathan:** *Literaturtheorie, Eine kurze Einführung*, Reclam Stuttgart 2002, S. 182 (Stichwort *Dekonstruktion*): „Dekonstruktion lässt sich am einfachsten definieren als Kritik an all jenen hierarchischen Oppositionen, die das abendländische Denken entscheidend mitbestimmt haben: innen/außen, Körper/Geist, wörtlich/übertragen, Rede/Schrift, Anwesenheit/Abwesenheit, Natur/Kultur, Form/Bedeutung. Eine Opposition zu dekonstruieren heißt aufzuzeigen, dass sie weder natürlich noch unumgebar ist, sondern ein Konstrukt, das erst durch auf ihr aufbauende Diskurse hergestellt worden ist, und es heißt aufzuzeigen, dass sie Konstrukt ist in einem Werk der Dekonstruktion, dem es darum geht, sie auseinander zu nehmen und neu zu beschriften, d.h. nicht, sie zu zerstören, sondern sie mit einer anderen Struktur und anderer Funktion zu versehen.“

(Umsetzung) nachahmen, sondern selbst eine körperliche Wirkung entfalten und damit nicht zur Repräsentation des Lebens auf einer Bühne, sondern zum schmerzhaften Durchleben eines inneren Transformationsprozesses werden. Es geht Derrida um Artauds Art der „totalen“ und niemals wiederholbaren Repräsentation, in der das Durchleben eines Jetztzeitpunkts in einem Raum so schmerzhaft spürbar wird, dass sich der „Zuschauer“ dem Prozess nicht entziehen kann, weil ihm nicht etwas Geschriebenes oder Geschehenes bzw. Vergangenes erzählt wird, sondern er selbst Teil des Ausdrucks- und Transformationsprozesses im Theatererlebnis wird. Artaud scheint also den „ursprünglichen“ Sinn von Theater und von Sprache zu dekonstruieren, zu zermalmen oder einen solchen überhaupt in Frage zu stellen. Gerade aber durch diese Verdrängung von gesprochener Sprache zugunsten einer breit gefächerten Ausdruckspalette formt Artaud Sprache neu oder lehnt zumindest das Vorhandensein von klaren Sprach- und Denkstrukturen ab. Die Auflösung von herkömmlichen Denk- und Sprachmustern verändert die Wahrnehmung von Sprache, sie gibt der Sprache wieder neue Wirkungsfacetten, sie zerstört die Illusion ursprünglicher Bedeutungszusammenhänge und wird bei Artaud körperlich erfahrbar.

Derrida hat sich ebenso intensiv mit Artauds Bildwerk, man könnte sagen mit seiner Zeichensprache, mit seinen „Losen“ beschäftigt. Auch hier steht wieder die körperlich erfahrbare Dynamik (Löcher auf dem Papier der Zeichnungen, entstellte, unkenntlich gemachte Bilder etc.) von bewusster Sinnzerstörung im Vordergrund, um die leere Struktur hinter dem scheinbaren Sinn, hinter der scheinbaren Kunst, dem scheinbaren Bedeutungsträger Bild sichtbar zu machen.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Vgl. hierzu auch aus neuerer Forschung den Artikel von **Martine Antle**, die Bezug auf Derridas Betrachtungen zu Artauds Bildwerk nimmt und die – Derrida ausgenommen – den starken biografischen Bezug bei der Interpretation von Artauds Portraits und die fehlende künstlerische Auseinandersetzung mit Artauds Bildwerken kritisiert: „Artaud théâtralisé, Dessins et Portraits dans les Discours Contemporains“, in **Penot-Lacassagne, Olivier (textes présentés et réunis): Antonin Artaud 3, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 30 juin-10 juillet 2003**, Caen 2009, S. 297-306. Vgl. z. B. S. 301f: „L’analyse derridienne de l’expression « *ce qu’on appelle subjectile* » interroge ce qui échappe au langage des mots, ce qui demeure intraduisible et inénarrable [...]. Dès lors, le dessin chez Artaud fait appel à un langage physique et à ses dimensions sonores. Il constitue un premier état de la parole où tout est corps. À l’exception de l’approche déconstructionniste de Derrida, la chronologie de la vie et de l’œuvre d’Artaud constituent donc, le plus souvent, le miroir, plus ou moins déformant, à travers lequel se lisent ses dessins. [...] Les portraits et les autoportraits sont pris au piège des discours critiques qui les maintiennent hors des courants artistiques de l’époque moderne.“

Auch die bekannten Texte von Philippe Sollers und Julia Kristeva aus dem *Colloque de Cerisy* von 1972<sup>182</sup> sowie die bereits erwähnten Werke von Deleuze und Guattari bilden einen wesentlichen Diskussionsrahmen für das vorliegende Themengebiet.

Dass sich Deleuze mit Artauds Künstler- und Schaffensverständnis auseinandersetzt, wenn er den Prozess der Schizophrenie und den Effekt bzw. die Struktur literarischer Texte von Grenzgängern oder als verrückt bezeichneten Künstlern und Philosophen in Verbindung mit gesellschaftlichen Phänomenen und (Produktions-) Prozessen untersucht, ist nachvollziehbar. Zentral für Deleuze (und Guattari) ist Artauds Begriff des „organlosen Körpers“, hinter dem zunächst die Idee der Entfunktionalisierung der körperlichen Prozesse steht.

„Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l’aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.“<sup>183</sup>

Der Körper soll nicht wie eine Maschine gemäß seiner Organfunktionen existieren, sondern losgelöst oder befreit von jeglicher vorprogrammierten Organisation seine eigenen Ausdrucksformen wiederfinden und sichtbar machen. Erst so gelangen Körper und Individuum zum eigenen Unbewussten, das nicht mehr funktionell oder auf höherer Ebene gesellschaftlich kontrollierbar ist.

„Die »abstrakte« Maschine bezeichnet eben diesen Produktionscharakter; jede Vergesellschaftungsform, aber auch jeder Individuationsprozess wird als – historisch wandelbarer – Teilvorgang ihrer umfassenden Tätigkeit verstanden, die sich auf das Verkoppeln der Ströme, ihre Unterbrechung und ihren teilweisen Verzehr beläuft. Zum Zweck der Darlegung dieses Produktionscharakters nehmen die Autoren ein anfänglich Unproduktives, den »vollen Körper der Erde«, auch »organlosen« oder »bilderlosen Körper« (AÖ,15) genannt, an, der mit dem »Es«, einem »intensiven germinativen Zustand«, gleichgesetzt wird. [...] Sowohl in der Bewegung des Kapitals wie des Schizophren-Werdens erblicken die Autoren überzeitliche Grenzphänomene, die jede Gesellschaft und jedes Individuum heimsuchen und, wie wiederholt betont wird, darin übereinkommen, dass sie gegebene Einschreibungen decodieren.“<sup>184</sup>

Ende der 1990er Jahre bespricht der Autor Stephan Günzel im ersten Teil seines Werks *Immanenz – Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze* dieses Thema und beschreibt, wie sich Deleuze Artauds Körperbegriff aneignet und für seine Theorie ausformt:

„Dieser – von dem Theatertheoretiker Artaud geprägte Begriff [des „organlosen Körpers“] – diene Deleuze und Guattari dazu, konkrete, ‘immanente’ Lebensformen zu

---

<sup>182</sup> Auf das erste *Colloque de Cerisy* zu Artaud/Bataille von 1972 und auf das zweite *Colloque de Cerisy* zu Artaud von 2003 soll bei der Diskussion der 68er Bewegung in Bezug zu Artauds Werk kurz eingegangen werden.

<sup>183</sup> AA, *Œuvres*, S. 1654 (*Pour en finir avec le jugement de Dieu, Conclusion*).

<sup>184</sup> Ott, **Michaela**: *Gilles Deleuze zur Einführung*, Junius Hamburg 2005, S. 98f.

bestimmen, die sich einer Funktionalisierung durch gesellschaftliche Rahmenvorgaben – in der Sprache der Kommunikations- und Sozialwissenschaften ‘Codierungen’ genannt – , sowohl ökonomischer wie physiologischer Art, widersetzen.“<sup>185</sup>

Auch wenn man den Philosophen Deleuze und den in diesem Fall surrealistisch geprägten Künstler Artaud natürlich nicht auf einer gemeinsamen Ebene vergleichen kann und sollte, und der eine den anderen anwendet und für seine Gesellschaftskritik verwendet, ist dennoch das gemeinsame Bestreben sichtbar, – zumindest auf der Ebene der Sprache – alte (dialektische) Denkstrukturen und damit das Konzept eines dualistischen Weltbilds zu unterlaufen oder zumindest durch das eigene Schreiben aufzulösen und neue „Formen“ auch aus dem Unbewusstsein heraus zu schaffen.

Günzel beschreibt unter anderem Deleuze und Guattaris „Formen organloser Körper“ aus dem Anti-Ödipus und integriert so auch den Bezug zu Artaud:

„In der Auffassung von Deleuze und dem psychoanalytisch geschulten Guattari gehört auch die Psychoanalyse zu jenen Einrichtungen, die das Selbst auf dem Hintergrund einer Funktionalität konstruieren und den Patienten diese ‘in sich selbst’ finden (machen) lassen. Demgegenüber fordern sie mit Artaud die Auflösung dieses Selbst, dieser Funktionalität, dieses Körpers. [...] Deleuze und Guattari nennen exemplarisch fünf Formen von Körpern, die sich in einen oK [organlosen Körper] – einen ‘nicht-organisierten’ Körper – transformieren und sich so vorgegebenen Subjektivierungen widersetzen: den hypochondrischen und den paranoischen Körper, den Schizo-Körper, der auch zum drogensüchtigen Körper werden kann, und schließlich den masochistischen Körper. [...] Der ‘hypochondrische Körper’ ‘erarbeitet’ sich nach und nach die Ausschaltung jeglicher Funktionsfähigkeit der Organe (im medizinischen Sinne) durch (Ein-)Bildung deren Zerstörung.“<sup>186</sup>

Auf philosophischer bzw. psychoanalytischer Ebene setzen sich die einzelnen genannten oder nur mit Namen erwähnten Vertreter also mit Artauds Sprache und Sprachlosigkeit, mit seiner Zeichensprache, mit seinem Begriff des Denkens bzw. Nicht-Denkens und mit dem des Körpers auseinander und holen seine Texte so vor allem in den 1970er Jahren wieder in aktuelle – und nicht nur philosophische – Debatten. Diese (meta-)sprachliche, literaturwissenschaftliche, philosophische, kulturtheoretische und psychoanalytische Beschäftigung mit Artauds Anforderungen an die Sprache, den Körper und das Denken sowie die Diskussion um seinen Ausdrucks-, Raum- und Poesiebegriff ist eine, die sich bis in die Gegenwart zieht. Dabei spielt sowohl Artauds Konzept eine Rolle, wie sich Sprache im Körper (Nervenbahnen, Fleisch, Atem) *vor* dem Denken schon ihren Raum nehmen soll, als auch das bei den frühen Vertretern der Avantgarde (Jarry, Apollinaire, Futuristen) bereits praktizierte

---

<sup>185</sup> [http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel\\_Immanenz.pdf](http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel_Immanenz.pdf) (Stephan Günzel: *Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*, Textidentische Ausgabe der Publikation im Verlag „Die blaue Eule“, Reihe Philosophie, Band 35, Essen 1998), S. 12.

<sup>186</sup> Günzel, *Immanenz*, S. 27f.

erweiterte Sprachverständnis, das jenseits vom üblichen Theaterdialog vor allem den Körper, die Gebärden, die Kostüme, das (farbige) Licht, technische Geräusche, Musik und eine provokativ vereinnahmende Kommunikation mit dem Publikum beinhaltet. Es geht um Artauds materiellen, also körperlich konkreten Anspruch an sein Denken und die Sprache, seinen drängenden Sprach- und Laut-Rhythmus, der auch in seinen späten Texten (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*<sup>187</sup>) und überarbeiteten Tarahumara-Texten immer wieder beim lauten Lesen hörbar wird, wie zum Beispiel, wenn er in *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* einen Indigenen über seine Beziehung zum Körper und zum Peyote sprechen lässt, bzw. wenn ein Indigener „zitiert“ wird, nachdem er Peyote eingenommen hat:

„«Ce n'est pas moi du tout, semble-t-il dire, qui suis ce corps», – et quand il se retournait pour fixer à côté de lui quelque chose c'était son corps même qu'il semblait scruter et surveiller. – «Là où je suis moi et ce que je suis, c'est Ciguri qui me le dit y me le dicte, et toi tu mens et désobéis. Ce que je sens en réalité tu ne veux jamais le sentir et tu me donnes de sensations contraires. Tu ne veux rien de ce que je veux. Et ce que tu me proposes la plupart du temps c'est le Mal.»<sup>188</sup>

„[...] «Avec Lui [le Ciguri] je ne connais plus le mensonge et je ne confonds plus *ce qui veut* vraiment dans tout homme avec ce qui ne veut pas mais singe l'être du mauvais vouloir. Et bientôt c'est tout ce qu'il y aura, dit-il, en se reculant de plusieurs pas : ce masque obscène de qui ricane entre le sperme et le caca.»<sup>189</sup>

Die Suche nach Artauds Sprachbegriff berührt, wie wir sehen, vor allem die materiell-körperliche Dimension von Sprache, die Frage nach ihrer (poetischen?) Fassbarkeit, nach ihrer Abbildbarkeit, nach ihrer körperlichen Wirkung oder Verwirklichung sowie nach unbewussten oder ursprünglichen Bildern und Formen von Sprache.

Der Literaturwissenschaftler Bernhard Teuber hat sich schon in den 1980er Jahren in seinem Werk *Sprache – Körper – Traum, Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit* mit der sprachlich grotesken, karnevalesken und triebhaften – oder teilweise intendiert grausamen – Darstellung des Körpers und der Begriffsgeschichte der Darstellung des Körpers vor allem anhand von Werken von Rabelais und Quevedo beschäftigt. Artauds Umgang mit Sprache und mit der

---

<sup>187</sup> Bsp. AA, *Œuvres, Pour en finir avec le jugement de Dieu*, S. 1662 : „Alors il danse par blocs de KHA, KHA infiniment plus arides mais organiques ; il met au pas la muraille noire des déplacements de l'interne liqueur ; le monde des larves invertébrées d'où se détache la nuit sans fin des insectes inutiles : poux, puces, punaises, moustiques, araignées, ne se produit que parce que le corps de tous les jours a perdu sous la faim sa cohésion première et il perd par bouffées, par montagnes, par bandes, par théories sans fin les fumées noires et amères des colères de son énergie.“

<sup>188</sup> AA, *Œuvres*, S. 1681f (*Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*).

<sup>189</sup> AA, *Œuvres, Le Rite*, S. 1688.

Beziehung von Sprache und Körper rückt hier indirekt in einen interessanten historischen Kontext und lässt dank Teubers Ausführungen zur frühen Neuzeit trotz des offensichtlichen großen zeitlichen Abstands neue Fragen und Betrachtungsweisen auch auf Artauds Werk zu. Artauds Beschäftigung mit der Körperlichkeit und Verkörperung von Sprache steht nicht mehr nur im bekannten Bezug zur Avantgarde, sondern erhält einen weiteren zeitlichen Kontext durch die Beschreibung wie Körper(begriffe) und Körperlichkeit innerhalb der Literatur dargestellt und benutzt werden können, und die Frage, wie sich der Diskurs dazu im Laufe der Epochen verändert. Dabei klingen einige Sätze aus Teubers Fazit trotz der unnegierbar räumlichen, zeitlichen und inhaltlich-strukturellen Distanz, die zwischen den im Werk dargestellten Texten und Artauds Werk besteht, gar nicht so weit weg vom surrealistischen Gedankengut und konkret von Artauds Bestreben, die körperlich schmerzhaft „rupture“ zwischen dem Denken und der Sprache aufzuheben und die Verbindung vom Unbewussten und dem Ich wiederherzustellen.

„Die Literatur der frühen Neuzeit jedenfalls steckt voll der Erinnerung an Zeiten, in denen Signifikant und Sinn, Sprache und Welt, Körper und Vernunft, Träumen und Wachen miteinander vertauschbar, aneinander vermittelbar und keineswegs in der heute mehr erlittenen Weise voneinander abgespalten waren. Gerade der Text aus karnevalesker Tradition ließ derlei Verkehrungen, Vertauschungen, Überlappungen immer wieder zur ephemeren Wirklichkeit werden.“<sup>190</sup>

Teuber schreibt bezüglich einiger beschriebener Szenen aus Rabelais *Pantagruel* aus dem Jahr 1532:

„Die offensichtliche Grausamkeit ist also ambivalent: Mag sie den einen töten, den anderen befreit sie von seinem Leiden. Auch Gesundheit und Krankheit sind im dargestellten Kosmos keine absoluten Gegensätze, sondern eher zwei Seiten ein und derselben Medaille; sie repräsentieren somit jene archaische Zwieschlächtigkeit, die laut [Michail] Bachtin auch dem grotesken Körper seit jeher zueigen ist.“<sup>191</sup>

Und im Zusammenhang mit Quevedos Körperdarstellung schreibt er:

„Vielmehr gehen wir davon aus, daß mit den Mitteln eines Diskurses über den grotesken Körper dessen Zerschlagung abgebildet wird. [...] Um das Funktionsloswerden des grotesken Körpers anzuzeigen, bedient sich dieser Diskurs mehrerer Verfahren, welche die Uneigentlichkeit angestammter Leibesfunktionen bloßlegen und das Körperganze so erscheinen lassen, als bestünde es aus funktionsuntüchtigen, austauschbaren, zerstückelten Einzelteilen.“<sup>192</sup>

Die scheinbar willkürlich aus dem Zusammenhang genommenen Zitate verdeutlichen hier jedoch knapp, dass Artauds Auseinandersetzung mit dem Körper,

---

<sup>190</sup> **Teuber, Bernhard:** *Sprache – Körper – Traum, Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Max Niemeyer Verlag Tübingen 1989, S. 309.

<sup>191</sup> **Teuber,** *Sprache-Körper-Traum*, S. 144.

<sup>192</sup> **Teuber,** *Sprache-Körper-Traum*, S. 184.

seine körperhafte Sprache im Theater und sein Bestreben, den Körper von seiner scheinbar sinnlosen Funktionslast der Organe zu befreien, – wenn auch mit einer anderen Intention als beim grotesken Körperbegriff – durchaus nicht völlig neu sind, sondern ähnlich wie das Wahnsinnsmotiv einen historischen Kontext besitzen.

Bei Artaud verliert sich der komisch-groteske Aspekt, und es geht nicht mehr „nur“ um die Repräsentation der grausamen Zerschlagung, Auflösung, Funktionslosigkeit oder Zerstückelung des Körpers oder der Vernunft, sondern um einen gegenwärtigen Transformationsprozess, bei dem der groteske, leidende, entstellte oder tote Körper nur ein notwendiges Zwischenstadium ist, um zu einer neuen Sprache, einem neuen Ausdruck, einem neuen Körper, einem neuen Ich zu finden.<sup>193</sup>

Mit den Begriffen von Körper und Sprache bei Artaud beschäftigt sich Mitte der 1990er Jahre auch Michel Camus in *Antonin Artaud - Une autre langue du corps*, wobei er Artauds Leben chronologisch und anhand einiger einschlägiger Texte betrachtet, um dann doch weniger die materielle Sprache und Poesie der Texte selbst, sondern mehr die (körperlich) an seiner Existenz leidende Person Artaud in den Vordergrund zu stellen.<sup>194</sup>

Außerdem sind (nochmals) Evelyne Grossmans Dissertation *Entre corps et langue: l'espace du texte (Antonin Artaud/James Joyce)* von 1994<sup>195</sup>, Francine Vidieu-Larrères *Lecture de l'Imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud - la fabrique du corps-écriture* (2001) sowie Esther Rowlands 2004 erschienenes Werk *Redefining Resistance, The Poetic Wartime Discourses of Francis Ponge, Benjamin Péret, Henri Michaux and Antonin Artaud* hier zu nennen.

Grossman nähert sich den Texten von Artaud und Joyce als Grenzerfahrung aufgrund ihrer scheinbaren Unlesbarkeit oder Unzugänglichkeit und hinterfragt damit nicht nur übliche Lesegewohnheiten oder Leseansprüche, sondern beschreibt indirekt

---

<sup>193</sup> Diese sehr kurze und impulsive Darstellung möglicher Parallelen kann in einem Exkurs oder einem gründlichen Vergleich sicherlich stärker ausgeführt werden. Hier soll nur sichtbar werden, dass neue Erkenntnisse auch in diesem Feld der Artaudforschung möglich und ertragreich sind.

<sup>194</sup> Vgl. z. B. **Camus, Michel**: „Une autre langue du corps - Conférence inaugurale des « Journées Antonin Artaud », I.F.A.L., México, avril 1995 et C.I.P., Marseille, mai 1995“, in **Ders.**: *Antonin Artaud - Une autre langue du corps*, Opales/Comptoir d'édition, Paris 1996, S.7-32, S. 18 : „Il [Artaud] se sent apathique, mais il en parle d'une manière pathétique. Seul l'opium le rend à la vie, à une magie de la vie dont il ne supporte pas d'être privé. Mais à force d'objectiver ses états de conscience les plus intimes, Artaud se dépersonnalise et s'impersonnalise.“

<sup>195</sup> Diese bereits erwähnte Dissertation, die anschließend als *Artaud/ Joyce, Le corps et le texte* (Éditions Nathan, Paris 1996) publiziert wurde, steht nicht in direktem Zusammenhang mit dem zuvor in Unterpunkt 2.2 *Artaud und der Wahnsinn* erwähnten Vortrag aus dem Jahr 2010 (**Grossman, Evelyne** : „Antonin Artaud : entre littérature et psychanalyse“ auf dem Colloque de la Fondation Singer-Polignac „Antonin Artaud : «l'homme et sa douleur»“ (Paris, 12. février 2010).) Verbindend ist die Beschäftigung mit Artauds sich dem Leser scheinbar teilweise verschließender Sprache, die Grossman als grenzwertig (Stichwort „dé-liaison“/„re-liaison“) betrachtet.

auch, welche blockierende oder aber tief transformierende Wirkung eine solche schwer vermittelbare oder teilweise kaum logisch verständliche Sprache wie bei Artaud und Joyce auf den Leser haben kann. Grossman beschreibt den schon mehrmals erwähnten, für Artaud körperlich schmerzhaften Wahrnehmungsprozess der Trennung von Gedanke und Körper, von Sprache und Körper, der ihn zur Auflösung der gängigen Sprachstrukturen und zur Neuschöpfung einer scheinbar unzugänglichen lautmalerischen Sprache bewegt, womit Artaud zwar das ersehnte Ziel der Wiedervereinigung von Denken, Körper und Sprache nicht erreichen kann, aber zumindest diese gewollte Sinnentleerung und neue Sprachlosigkeit wie persönliche und körperliche Erfahrung der inneren Spaltung intensiv versprachlicht.

„Plus profondément, leur œuvre situe les deux écrivains au cœur de cette crise moderne des identités qui affecte les liens entre le corps et le psychisme. Peu à l’aise à l’intérieur du cadre identitaire de nos subjectivités ordinaires et de ce qui les constitue (l’appartenance sexuelle, linguistique ou communautaire), ils se disent coupés de leur chair, exilés dans un monde où les langues épuisées échouent à symboliser un corps vivant. Luttant contre le dédoublement, la *schize* (Artaud), la phobie stérilisante des corps pourrissants que ne peut dire la langue de l’esthète (Joyce), ils entreprennent de reconstruire dans l’écriture le corps qui leur fait défaut.“<sup>196</sup>

Vidieu-Larrère lotet die bereits festgestellte schmerzhafteste Transformationsbewegung in Artauds Werk und Schreiben aus, in der es um Zerstörung und Wiederaufbau von Sprache, Körper und Ich geht. Sie betrachtet zum Beispiel Artauds inneres und äußeres Körper- und Raumverständnis anhand des Kreuzsymbols, da Artaud dieses in den Tarahumara-Texten immer wieder verwendet, und sie hinterfragt die Bedeutung dieses Symbols auf Basis seiner mexikanischen Texte. Mit ihrer textnahen Analyse einer Körperlichkeit von Artauds Sprache leistet sie sicherlich einen wichtigen Beitrag zum hier angesprochenen Ansatz.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> [http://antoninartaud.net/docs/entre\\_corps\\_langue\\_espace\\_du\\_texte\\_evelyne\\_grossman.pdf](http://antoninartaud.net/docs/entre_corps_langue_espace_du_texte_evelyne_grossman.pdf) (**Grossman, Evelyne:** *Entre corps et langue : l’espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*, Thèse pour le Doctorat d’Etat ès Lettres et Sciences humaines soutenue à l’Université Paris 7, le 20 décembre 1994, S. 10 (*Artaud-Joyce : Paris, 1920*).

<sup>197</sup> Vgl. z. B. **Vidieu, Larrère, Francine:** „Le corps et l’espace du dehors, Emprisonnement et Fixité, Les objets du supplice“, in **Dies.:** *Lecture de l’Imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud – la fabrique du corps-écriture*, Paris-Caen 2001, S. 67-87, S. 71f (*la croix, instrument de torture*): „La croix est aussi et surtout le symbole du Martyre et nombreux sont les exemples qui reprennent, dans l’œuvre, l’épisode de la crucifixion, aussi bien dans des lettres que dans des textes poétiques de *Suppôts et supplications*. Ainsi remarque-t-on la récurrence du thème. « Tutuguri », on l’a vu, a également paru suivant plusieurs versions. Assurément, la détermination est grande qui pousse à réécrire sur le même sujet. [...] Re-dire est dire à nouveau, dialectique du même (et du) différent – à rapprocher des jeux de reflets, de ressemblances, de reconnaissances déjà observés – qui est, à n’en pas douter, tenace dans l’œuvre.“



Rowlands konzentriert sich bei ihrer breit gefächerten Analyse auf den Aspekt des körperlichen und geistig-sprachlichen Widerstands bei Artaud und greift Derridas Gedanken zur „geflüsterten“ oder „gehauchten“ Sprache auf<sup>198</sup>, um auch seinen Ansatz neu zu untersuchen. Sie beschreibt den Prozess der schmerzhaften und für den Künstler unausweichlich herbeigeführten Enteignung und Auflösung von Sprache (Grammatik, Sätze, Worte, Laute) und dann die Wieder-in-Besitznahme, „Redefinition“, Wiedererschaffung von Sprache (neue Laute, Silben, Lautreihen), die für sie auch immer sprachliche Vervielfältigung ist. Durch diese Neuaneignung von Sprache entsteht laut Rowlands in Artauds Texten auch eine neue Kraftwirkung:

„Artaud’s discourse is forced to create new meanings, through the violent deconstruction of its own structures. It is compelled to enact a process of constant self-multiplication and self-expansion. [...] The destruction and reinvention of grammar, expresses itself as a symbol of power repossession. It is an act of self-empowerment through the creation of a private grammar, a grammar which forces language into a position which exists, beyond its experienced parameters, and which forces the latter to stutter and stammer, within its own intensity. This reinvention of grammar relates, more to the exercise of power, than to the obscurification of a message.“

Da die mexikanischen Forschungsschritte in Europa kaum rezipiert werden, möchte ich in diesem Zusammenhang die oben genannten Vertreter nicht näher ausführen, sondern hier auf den mexikanischen Literaturwissenschaftler Gabriel Weisz Carrington und sein Werk *Palacio Chamánico – Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas* eingehen. In seinem schon Mitte der 1990er Jahre vorgestellten Ansatz<sup>199</sup> vergleicht er Artauds körperlich-räumliches und transzendenterielles Verständnis von Sprache<sup>200</sup> in den Theatertexten und in den Tarahumara-Texten mit den Praktiken und dem „magischen Konzept vom Körper in den prähispanischen Kulturen“<sup>201</sup>. Seine These lautet, dass sich Artauds körperlich-

---

<sup>198</sup> Ein ebenso aufschlussreicher Artikel zum Begriff des „souffle“ (Atem, Hauch) in Artauds Poesie/Theatertheorie/späten Texten in Rodez und Ivry und die Entwicklung des Begriffs innerhalb seines Werks sowie im Zusammenhang mit der Frage, ob seine Texte lyrisch sind oder eben gerade anti-lyrisch, findet sich in der Textsammlung vom *Colloque de Cerisy* aus dem Jahr 2003: **Tomiche, Anne:** „(Anti)Lyrisme d’Artaud? De l’«ancien souffle lyrique» au souffle de la «Révolte contre la poésie»“, in: **Penot-Lacassagne, Olivier (textes présentés et réunis):** *Antonin Artaud 3, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 30 juin-10 juillet 2003*, Caen 2009, S. 171-191.

<sup>199</sup> Sein Werk wurde in der europäischen Artaudsrezeption nicht wahrgenommen, andererseits geht Weisz in seinem Werk auch kaum auf das bereits in Europa behandelte und rezipierte Thema oder bekannte Forschungsansätze zum Verhältnis von Sprache und Körper in Artauds Werk ein.

<sup>200</sup> **Weisz, Gabriel:** *Palacio Chamánico- Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, México DF UNAM 1994, S. 15f.

<sup>201</sup> **Weisz, Palacio**, S. 34: „Uno de nuestros propósitos será definir el material de una antropología del conocimiento, por ello, iniciaremos con un estudio comparativo del cuerpo mágico de Artaud – o aquello que él consideraba como tal – y la concepción corporal mágica en las culturas prehispánicas.“

magisches Ausdruckskonzept „intuitiv“ an das magische Raum- und Körperverständnis indigener Kulturen und die Rolle des Schamanen<sup>202</sup> anlehnt. Weisz verweist bei seiner Analyse nicht auf die Projektionen der europäischen Avantgarde in die Neue Welt<sup>203</sup> (das heißt auf die Idee der ursprünglichen, indigenen Kultur, der Magie-, Mythos- und Ritusbegriff etc.). Dieses teilweise esoterisch geprägte Künstlerverständnis wohnt Artauds Texten aber sicherlich inne. Weisz hingegen bezieht sich direkt auf die Darstellung ritueller Heilpraktiken und das mythisch-magische oder mit Symbolen aufgeladene Körperverständnis<sup>204</sup> in den indigenen Kulturen in Mexiko.

Weisz stellt daher eine verblüffende Ähnlichkeit fest zwischen dem schmerzhaften Transformationsprozess, mit dem Artaud versucht, sich sprachlich und bildlich seines eigenen Körpers zu entledigen, um zu einem neuen Selbst zu finden und dem Prozess, den ein Schamane durchlebt, wenn er z. B. in einer heilenden Zeremonie aus sich selbst „herausgeht“, um in einem anderen Körper (z. B. in seiner tierischen Entsprechung, seinem *nahual*<sup>205</sup>) oder in einer anderen Gegenwartsform zu sehen, zu agieren und zu heilen.<sup>206</sup> Bei beiden Prozessen gehe es, so Weisz, um die Schaffung

---

<sup>202</sup> Dies erläutert er vor allem in seinem Anhang „Elemente für eine Theorie der Repräsentation“, in welchem er vom „körperlichen Diskurs des Schamanen“ spricht. Er geht dort auf die rituelle, therapeutische und magische Funktion des Schamanen ein sowie auf seine die Wirklichkeit transformierenden Fähigkeiten in einer nicht explizit benannten indigenen Kultur. Er beschreibt den Prozess der körperlichen Verwandlung, der Repräsentation eines Göttlichen, das heißt die Desintegrationserfahrung aus dem eigenen Körper und dann die Reintegrationserfahrung in den eigenen Körper sowie die heilende Wirkung dieser Seelen- und Körperreise des Schamanen für den jeweiligen Kranken. **Weisz, Palacio**, S. 169-180. Innerhalb seines Werks deutet Weisz immer wieder darauf hin, dass Artaud sich in dieser Rolle des Schamanen begreift, macht dies aber wenig an Artauds Texten fest. Artauds mythisch-magisches Verständnis von sich als *Schamane* soll in den Folgekapiteln (vgl. Kapitel 4 und 6) diskutiert werden.

<sup>203</sup> Den mythischen, einheitlichen Urgrund und seine dazugehörigen Elemente verorteten die europäischen Intellektuellen und Künstler der 1920er und 30er Jahre, aber auch einige in Frankreich damals ansässige intellektuelle Lateinamerikaner (z. B. Asturias, Carpentier) mit einem gewissen romantisch-idealisierten europäischen oder europäisierten Blick in den prähispanischen Kulturen, aber auch in anderen indigenen afrikanischen und asiatischen Kulturen und Inselstaaten.

<sup>204</sup> Vgl. die verschiedenen Körperkategorien, die Weisz in seinem Schema zu den „transkulturellen Charakteristika Mesoamerikas“ nennt und erklärt, in: **Weisz, Palacio**, S. 42f.

<sup>205</sup> Vgl. **Mauss, Marcel/ Hubert, Henri**: „Esquisse d’une théorie générale de la magie“, in **Mauss, Marcel**: *Sociologie et anthropologie*, Quadrige/ PUF 1993, S. 3-141, S. 108 : „Sous le terme de *nauval*, au Mexique et dans l’Amérique centrale, nous croyons reconnaître une notion correspondante. [...] Le *nauval* est un totem, d’ordinaire individuel. Mais il est plus ; c’est une espèce d’un genre beaucoup plus vaste. Le sorcier est *nauval*, c’est un *naualli* ; le *nauval* est spécialement son pouvoir de se métamorphoser, sa métamorphose et son incarnation. [...] Dans les textes nauhatls, le mot signifie ce qui est caché, enveloppé, déguisé. Ainsi, cette notion nous apparaît comme étant celle d’un pouvoir spirituel, mystérieux et séparé, qui est bien celui que suppose la magie.“

<sup>206</sup> Vgl. z. B. **Weisz, Palacio**, S. 159: „Hemos definido el despojo como un proceso en el que un cuerpo normal transita hacia la condición de cuerpo mágico. Este tránsito puede adoptar formas variadas, entre ellas, y una de las más notables, encontramos el proceso de transformación en donde el cuerpo normal se modifica y adquiere formas animales, vegetales, de objetos o de fuerzas sobrenaturales y telúricas.“ Vgl. auch Ebd., S. 34ff.

eines „magischen Körpers“, also der Transformation eines profanen Körpers oder Wesens in ein mythisch-magisches, das sich zwischen der mythischen – durch den Vollzug des Ritus gegenwärtigen – und der realen – im Sinne von alltäglichen – Wahrnehmungswelt bewegt.<sup>207</sup> Bei diesem Vergleich stellt sich natürlich die Frage, was für ein Körperverständnis Artaud in seinen mexikanischen Texten erfahrbar machen will. Gleichzeitig fragt man sich dann auch, ob es so ein teilweise von Weisz verallgemeinertes, auf mehrere indigene Kulturen bezogenes „magisches Körperverständnis“ überhaupt gibt, und ob Artaud nicht aufgrund seiner europäisch geprägten Magievorstellung seine eigene Idee des Raum- und Körperverständnisses, die er zuvor in seinen Theatertexten proklamiert hatte, anschließend für seine mexikanischen Texte passend umformt. Weisz belässt es bei der aufgezeigten Verbindung und benutzt in seinem Vergleich für Artauds Ritusbeschreibung den von ihm und Oscar Zorrilla geprägten Begriff des Ethnodramas<sup>208</sup>, eine rituelle Form von durchlebter theatraler Darstellung.

„En resumidas cuentas, a lo largo de este inciso podemos vislumbrar la formación de un etnodrama; texto que está armado por distintos factores representacionales, que en el caso de las culturas prehispánicas se refiere a un esquema corporal mitológico y en los escritos de Artaud desemboca en un proyecto corporal que ha de abrirse al conocimiento entregado por otras culturas. Este conocimiento se caracteriza como un alejamiento de las soluciones racionales y una asimilación de la dimensión intuitiva.“<sup>209</sup>

Indem Weisz Artauds doch eher idealisierte Darstellung mythisch-magischer Elemente in der indigenen Kultur<sup>210</sup> anscheinend unkritisch auf Artauds besondere künstlerische (?) Intuition zurückführt, macht er ihn explizit zum Vorbild für die, die sich ernsthaft mit den indigenen Kulturen beschäftigen.<sup>211</sup> Mit seinem Werk unterfüttert Weisz – wohl ohne es zu wollen – eine bekannte und eigentlich schon überholte These, nach der man Artauds Texte, um sich ihnen und ihm als Person

---

<sup>207</sup> **Weisz, Palacio**, S. 37ff.

<sup>208</sup> Der mexikanische Theaterwissenschaftler Oscar Zorrilla und Gabriel Weisz Carrington hatten unter der Schirmherrschaft der UNAM 1982 das „Seminar für Ethnodramatische Forschungen“ gegründet. Unter dem von Weisz geprägten Begriff „Ethnodrama“ verstanden beide Forscher vor allem die theatralischen Ausdrucksformen indigener Völker, bei denen Elemente wie die Magie, bestimmte Riten und Ritusobjekte, der Tanz und auch die magische Heilung durch den Schamanen eine zentrale Rolle spielen.

<sup>209</sup> **Weisz, Palacio**, S. 50.

<sup>210</sup> Vgl. Folgekapitel zu Artauds Kulturbegriff.

<sup>211</sup> **Weisz, Palacio**, S. 93: „Artaud estaba dotado de una pasmosa originalidad mental, aspecto que le permitió entablar comunicación con los tarahumara y con las redes invisibles que articulan al ser con la naturaleza y sus ámbitos internos. [...] Faltando este talento [extraordinaria originalidad mental] aún los especialistas nunca podrán entender los pueblos que pretenden estudiar.“

angemessen nähern zu dürfen, entweder extrem abwerten oder eben, wie in diesem Fall, aus der selbst gewählten „Peripherie“ heraus, idealisieren sollte.<sup>212</sup>

Um zusätzlich zum angesprochenen mexikanischen Ansatz aus den 1990er Jahren noch abschließend eine aktuelle Sichtweise zu präsentieren, soll hier – wieder aus Europa – der Schweizer Philosoph Serge Margel kurz erwähnt werden, der sich 2008 in seinem Buch *Aliénation – Antonin Artaud. Les généalogies hybrides* mit der Identitätsfrage und Identitätskonstruktion bei Artaud beschäftigte. Dabei untersucht er anhand von drei Kategorien – „trois horizons généalogiques des corps“<sup>213</sup> – Artauds Versuch, seinen eigenen Körper und damit auch seine eigene Sprache materiell und geistig neu aus sich selbst heraus zu erschaffen. Dieser individuelle Transformationsversuch hat die Zerstörung im Sinn von Defunktionalisierung und Entleerung des eigenen Körpers und der eigenen Sprache und dann die Rekonstruktion oder Wiedergeburt des eigenen Ich zum Ziel. Er wird in den Tarahumara-Schriften dann (auf sprachlicher Ebene) in der Schilderung der schmerzlichen, für Artaud existentiell wichtigen Rituserfahrung zum Thema.

Für den Ansatz meiner Arbeit werden einige der genannten Aspekte von Sprache, Körper und Verletzlichkeit insofern wichtig sein, als dass sich Artaud besonders in den Tarahumara-Texten auf eine körperlich-schmerzhaft Inszenierung (Entzugserscheinungen, körperliche und seelische Erschöpfung, Sprachlosigkeit, Motiv der Kreuzigung etc.) und auf eine ihn transformierende Grenz- und Seinserfahrung konzentriert und dies anhand verschiedener sprachlicher Elemente (aus seiner Theatertheorie) zum Ausdruck bringt. Das wird z. B. deutlich in der dichten und ausdrucksstarken Beschreibung des Peyote-Ritus (Koyotenschrei, Tanzen, Summen etc.) wie auch in der Sichtbarmachung einer von Artaud vermuteten geheimen

---

<sup>212</sup>Vgl. hierzu auch Rössners Kommentar, den man heute noch immer in einigen Fällen der Artaud-Rezeption unterschreiben kann und der in ähnlicher Weise auf Weisz zuzutreffen scheint: **Rössner, Michael**: „*La Fable du Mexique*“ oder vom Zusammenbruch der Utopien. Über die Konfrontation europäischer Paradiesprojektionen mit dem Selbstverständnis des „indigenen“ Mexiko in den 20er und 30er Jahren, in **Hölz, Karl (Hrsg.)**: *Literarische Vermittlungen Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*, Akten des Kolloquiums Trier 5. bis 7. Juni 1987, Tübingen 1988, S. 47-60, S. 49: „[...] ist er [Artaud] im Nachkriegsfrankreich zu einer Art Kultfigur geworden, der gegenüber der Kritik zwischen totaler Identifikation und Pathologisierung anscheinend kaum ein dritter Weg offenbleibt.“

<sup>213</sup> **Margel, Serge**, *Aliénation – Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*, S. 12: Hier bezieht sich Margel auf verschiedene Schriften Artauds und orientiert sich bei seiner Untersuchung an den Begriffen des „organlosen Körpers“, des „toten Körpers“ und an dem des „Schriftkörpers“. Margel bezieht sich auf Artaud, wenn er den Schreibakt als „gewaltsam“ beschreibt, das Schreiben als einen Prozess darstellt, der „entfremdend“ wirken kann, weil etwas aus dem Subjekt austritt, weil das Geschriebene zwar aus dem Inneren des Schreibenden kommt, aber sich mit der Niederschrift von diesem Inneren entfernt und damit auch entfremdet. (Vgl. Ebd., 13f.)

Zeichensprache, die sich ihm angeblich in der Natur, auf der Kleidung der Indigenen und in den einzelnen – von ihm so interpretierten – Ritualen offenbart.

## 2.4 Artauds Werk und das Theater

Das Thema der Körperlichkeit und Verletzlichkeit von Sprache bewegt sich nah an dem wohl innerhalb wie außerhalb von wissenschaftlichen Kreisen populärsten Thema, mit dem man Artauds Werk verbindet, nämlich mit seiner Auffassung von Theater und seinen wegweisenden verschriftlichten Gedanken sowie wenigen dokumentierten praktischen Umsetzungsversuchen dazu.

Beim viel zitierten und kontrovers diskutierten Thema Artaud und das Theater<sup>214</sup> geht es vor allem um die Auseinandersetzung mit seinen Theatertexten, Konzepten und Ideen zur Verbindung der beiden für ihn wie auch für die Surrealisten nicht zu trennenden Bereiche von Kunst und Leben. Dabei ist das Theater (– hier im Gegensatz zu den meisten Surrealisten –) für Artaud das zentrale Bindeglied oder der Raum, in dem beide Bereiche verbunden oder verschmolzen in einem existieren sollen. Artauds Ideen, oder besser gesagt konsequente und körperlich, geistig wie seelisch extreme Forderungen, und das bekannte Beispiel der Pestwirkung des Theaters finden sich gebündelt in *Le Théâtre et son Double* (– Textsammlung fertiggestellt 1935/36, redigiert und Vorwort verfasst 1937, bei Gallimard veröffentlicht 1938 –), in welchem er unter anderem seiner zentralen Überzeugung Ausdruck verleiht, dass man aus dem intensiv durchlebten Theaterprozess nur unheilbar krank oder geheilt hervorgehen sollte.

In ihrer Habilitation *Der subjektive Raum*<sup>215</sup> aus der Mitte der 1980er Jahre hat sich Helga Finter mit dem Raum- und das heißt auch mit dem Körperbegriff von Artaud innerhalb seiner Theatertheorie beschäftigt. Finter beschreibt zunächst komprimiert,

---

<sup>214</sup> So sind die Artauds Bedeutung relativierenden bzw. explizit negativen Stimmen zu Artauds Theaterideen oft nicht ganz so bekannt wie die positiven Stimmen, die ihn und sein Werk mythisieren. „Así pues, Artaud fue en gran parte hombre de su tiempo, figura seminal para el teatro moderno, pero de hecho, no fue un innovador.“ **Innes, Christopher:** *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia*, fce, México D.F. 1992, S. 123. **Mirlas, León:** *Artaud y el teatro moderno*, Librería "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires 1978. Der argentinische Autor **León Mirlas** scheint in seiner auffällig aggressiven und persönlich wertenden Kritik an Artauds Werk und Person aber auch eine Ausnahme zu sein: „[...] Artaud, digámoslo ya y sin ambages, es el bluff más espectacular que registra la historia del teatro.“ (**Mirlas, Ebd.**, S. 100). „Y recuerden también que Artaud no fue un maestro ni un visionario ni ha construido nada y que sólo fue un divagador incoherente que usó y aprovechó durante toda su vida ideas ajenas.“ (**Mirlas, Ebd.**, S. 144)

<sup>215</sup> **Finter, Helga,** *Der subjektive Raum, Band 2, "...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll": Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Tübingen 1990 (als Habil. 1986 gedruckt).

kritisch und deutlich die europäische Rezeptionssituation von Artauds Theaterschriften und -wirken bis in die Mitte der 80er Jahre bzw. verweist sie auf die wichtigen Ansätze, die hier deshalb nicht noch einmal einzeln dargestellt werden sollen:

„Die Frage nach Artaud und dem Theater gehört längst dem Bereich eines modernen Mythos an, der sich zum einen aus Artauds bewegter Biographie, zum anderen aus einer nur partiellen Berücksichtigung bzw. Kenntnis seiner gesamten Schriften nähren konnte. Odette und Alain Virmaux (1970, 1979) haben in ihrer kritischen Bilanz der bisherigen Rezeption Artauds dies im einzelnen gezeigt. [...] Mit Recht haben Jaques [sic] Derrida (1967b), Paule Thévenin (1970), Philippe Sollers (1968/1973), Marcelin Pleynet (1973), Julia Kristeva (1973/1977) und Alain und Odette Virmaux (1970/1979) die Begrenztheit theater-historischer oder dramaturgischer Untersuchungen im Hinblick auf Artaud kritisiert. [...] Sie haben gezeigt, daß die traditionelle Kritik zwar mutmaßliche Vorläufer von Artauds theatralischem Denken bestimmen kann [...], doch auch, daß eine solche, hauptsächlich theaterpraktisch orientierte Sicht oft zu Urteilen wie “sein übergroßer Anspruch” oder sein “mangelndes Realitätsgefühl” (Plocher 1974, 39; Grimm 1982, 296) verleiten mag. [...] Indem solche Untersuchungen [als Glied innerhalb einer literarischen Reihe] sowohl chronologische Scheiben aus Artauds Praxis herauschneiden oder einfach ganze Bereiche als indiskutabel der klinischen Psychiatrie zuweisen (so Blüher und Grimm), lassen sie nur Fragen zu, die im Hinblick auf die Gemeinsamkeit mit anderen Theaterschaffenden relevant erscheinen.“<sup>216</sup>

Es wird schon aus diesem Zitat erkenntlich, dass die Rezeption von Artauds Theatertexten und Forderungen sehr umfassend und intensiv ist, sich aber auch kaum eine dominierende Richtung beschreiben lässt. Finters Ansatz möchte – und dabei stützt sie sich auch auf die Psychoanalyse (Kristeva) oder psychologische Bewusstseinsprozesse<sup>217</sup> – vor allem den Raum- und Subjektbegriff in Artauds Theaterkonzeption darstellen und ausloten.<sup>218</sup> Dabei ist Raum bei Artaud immer zuerst der Körper, der nach innen und außen wirkt (Denken, Atem, Nerven, Fleisch, Sprache) und der an seinem Dasein leidet und daher transformiert werden soll. Der äußere Raum für diese Transformationsarbeit ist das Theater, in welchem der individuelle Körper des Schauspielers immer auch schon in „sozialer“ Beziehung zu einem anderen steht und

---

<sup>216</sup> **Finter**, *Der subjektive Raum, Jenseits des Mythos Artauds*, S. 1-7, S. 3f.

<sup>217</sup> Vgl. z. B. **Finter**, *Der subjektive Raum*, S. 15f.

<sup>218</sup> Vgl. **Finter**, *Unterwegs zu einem Theater des subjektiven Raums*, in **Dies**, *Der subjektive Raum*, S. 127-143. Hier beschreibt Finter vor allem Artauds Vorstellung und praktische Klangbarmachung des Körpers, wenn er die übliche Sprache, den Dialog, den Wortsinn und Satzzusammenhang auseinandernimmt, um ihn neu wahrnehmbar zu machen. Es geht also um die bewusst anstrengende oder schockierende Inszenierung von Sprache und deren Dekonstruktion und Neuschaffung durch Elemente des Körpers wie die Stimme. Die nicht trennbaren Rezeptionsbereiche bei Artaud von Theater, Körper und Sprache sind hier also auch nur wieder in Beziehung zueinander darstellbar: „Schon aus der Lektüre [sic] der Texte dieser Soirée [im Vieux Colombier] wird deutlich, daß Artaud hier einen sonoren subjektiven Raum zu zeichnen sucht, der das *Zwischen* von Körper und Sprache, das Intonation und Prosodie im Dienste der Sprache und Sinnbildung besetzen, durchlöchert, indem er es zu überlagern sucht durch ein Gewebe transindividueller Stimmen, die das Triebsubstrat der Sprache, die affektive Besetzung, die über die Vorstellung die Sinnbildung ermöglicht, in der Polyphonie von Stimmen hörbar macht. So wird das Verdrängte nicht nur in den *mots sales* der Aussageebene, die die Zuhörer schockierten, sondern auch das Verdrängte des affektiven Bezugs zur Sprache hörbar.“ (**Finter**, Ebd., S. 133)

sein Leiden „öffentlich“ sichtbar und vor allem für den Zuschauer/Teilnehmer unausweichlich spürbar werden.

„Theater könnte auch den Raum des Subjekts entgrenzen, ihn neu zeichnen, in Bewegung, indem es auf die Unendlichkeit des Semioseprozesses und seine Lust öffnet. Artauds Krise ist vom Bild des zerstückelten Körpers gekennzeichnet, Sprache und Körper, wie auch die Erfahrung des Körpers und seine mögliche Repräsentation in Signifikantensystemen sind getrennt [...]“<sup>219</sup>

Im folgenden soll das Werk des Romanisten Karl Alfred Blüher, einer der deutschen Literaturwissenschaftler, der sich mit Artauds Theaterkonzept und seiner Wirkung auf das ‘Nouveau Théâtre’ (vgl. *Absurdes Theater*: Adamov, Beckett, Ionesco) am intensivsten auseinandergesetzt hat, kurz vorgestellt werden, da er Artaud vor allem in den 1980er und 1990er Jahren in der deutschen Romanistik wieder bekannt gemacht hat. Das 1991 erschienene Buch *Antonin Artaud und das ‘Nouveau Théâtre’ in Frankreich* analysiert Schritt für Schritt und unter Einbeziehung der zu Artauds Lebzeiten aktuellen und auf die Surrealisten wirkenden tiefenpsychologischen Ansätze von Freud und Jung<sup>220</sup> die einzelnen praktischen (vgl. sein *Théâtre Alfred Jarry*) und theoretischen Dimensionen von Artauds Schriften über das Theater und behandelt auch das von Artaud für sein *Theater der Grausamkeit* konzipierte aber nie aufgeführte Beispielstück *La Conquête du Mexique* und die mehr oder weniger gescheiterte Umsetzung seiner Version von *Les Cenci*. Dabei untersucht Blüher Artauds Inspirationsquellen und die damalige Avantgarde-Theaterlandschaft<sup>221</sup>, um Artauds Gedankengut in einen historischen Kontext zu setzen. Er arbeitet aber auch das Innovative bzw. die konsequente Weiterentwicklung von Artauds Theaterkonzept im

---

<sup>219</sup> Finter, *Der subjektive Raum*, S. 15.

<sup>220</sup> Blüher, Karl Alfred: *Antonin Artaud und das ‘Nouveau Théâtre’ in Frankreich*, Tübingen 1991, S. 33: „Artauds moderner Mythenbegriff, der im Zusammenhang mit seinen Entwürfen zu einem *Théâtre de la Cruauté* auftaucht und der auch bei [der] späteren Begegnung mit der altmexikanischen Indio-Kultur wiederholt Anwendung findet, beruht im Sinne Jungs auf der Annahme eines überindividuellen, ‘kollektiven’ oder ‘allgemeinen’ Unbewußten [...], das sich in Gruppenträumen ganzer Bevölkerungsschichten manifestiert [...]. Mit dieser Auffassung knüpft Artaud indessen nicht nur an Jung, sondern auch an Freud an, der sich hierzu bereits in seinem Aufsatz *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) [...] geäußert hatte [...]“ Vgl. auch Blühers diskussionswürdige These, Ebd., S. 36: „Insgesamt läßt sich also festhalten, daß Artaud bereits seit 1924, d.h. seit seinen zeitweilig sehr engen Kontakten zum Surrealismus, grundlegende Positionen der Tiefenpsychologie übernommen hat. Freuds Psychologie des Unbewußten hat hierbei deutlich den entscheidenden Anstoß gegeben. Später trat Jungs Hypothese eines ‘kollektiven’ Unbewußten hinzu.“

<sup>221</sup> Vgl. z. B. Artauds Idee des „Massentheaters“ bzw. „mythischen *Ritualtheaters*“ in „Artauds Entdeckung des ostasiatischen Theaters (1931)“, in: Blüher, AA, , S. 65-73. Vgl. auch Ebd, S. 95: „Daß Artauds Theatermodell neben den bereits genannten Anregungen auch solche aus dem Revue-Theater und dem Film geflossen sind, zeigt sich darin, daß Artaud das Bühnenschauspiel als ein ‘spectacle de masses’ (OCIV, 102), ein Schauspiel von Massenszenen begreift, bei dem eine große Zahl von Schauspielern und Figuranten eingesetzt werden sollte.“

Gegensatz zu den damals bestehenden anderen avantgardistischen Ideen heraus. Dabei geht es um die Verbindung bzw. Auflösung der bestehenden Beziehung von Schauspieler/Bühne auf der einen Seite und Publikum auf der anderen Seite, um die Neuformierung des Bühnenraums, die Verwendung neuer (bühnen)technischer Mittel<sup>222</sup>, die neue Aufführungspraxis der bewusst von Artaud exemplarisch ausgewählten Stücke<sup>223</sup>. Es geht um die Rolle des Schauspielers, die außersprachliche Ausdrucksvielfalt, den Wegfall der Dialoge und die Verfremdung oder das Ersetzen einer (logischen) Handlung zugunsten von mythisch aufgeladenen Bildern, von Lauten, Zeichen und Symbolen, es geht um den reinigenden Schockeffekt und natürlich auch um die Untersuchung des Begriffs der „Grausamkeit“ bei Artaud.

Im zweiten Teil seines Buchs konzentriert sich Blüher dann vor allem auf die Wirkung von Artauds Theatertheorie und -ästhetik im *Absurden Theater*, oder wie er es im Einklang mit seinen zentralen Vertretern Beckett, Ionesco und Adamov formuliert, im ‘Nouveau Théâtre’:

„[...] diese drei Hauptvertreter des *Nouveau Théâtre* [teilen] die Zweifel des Surrealismus und Artauds an den überlieferten rationalistischen Kultur- und Denksystemen und der hiermit verknüpften mimetisch-illusionistischen Theatertradition. Sie weisen, wie Artaud, nicht dem dramatischen Text, sondern dem Aufführungstext, die entscheidende Bedeutung zu, und sie stellen, wie dieser, die Dominanz der Verbalsprache radikal in Frage, wobei sie zugleich die nichtsprachlichen Zeichenkonstituenten des szenischen Raumes, der Proxemik, des Körpers, der Gestik und Mimik aufwerten und mit symbolischer Bedeutung ausstatten. Sie versuchen in ähnlicher Art die visuelle Bilderwelt von Traum und tagtraumartiger Imagination in nonverbale theatralische Zeichensysteme umzusetzen, und verstehen wie Artaud – mit Freud und Jung – die im Theater dargestellten Konflikte als archetypische Antagonismen des Unbewußten.“<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> **Blüher**, *AA*, S. 58ff. „Artauds Hauptinteresse am deutschen Theater [Berlin, 1930] galt indes nicht der Thematik einzelner Stücke, die er in sein Repertoire aufzunehmen plante, sondern gewissen Neuerungen in der Bühnen- und Inszenierungstechnik.“ Vgl. auch **Blüher**, Ebd., S. 61: „Deutlich tritt die Rolle der technischen Mittel, wie noch zu zeigen sein wird, auch in Artauds Projekt *La Conquête du Mexique* von 1933 in Erscheinung, wo sehr aufwendige Beleuchtungs- und Tontechniken, optische Spiegelungseffekte und aufwendige Dekorwechsel eingesetzt werden, um das teils historische, teils mythische Geschehen surreal zu verfremden [...]“.

<sup>223</sup> **Blüher**, *AA*, S. 83: „Der gemeinsame Nenner dieser äußerst verschiedenartigen Stücke besteht also darin, daß sie in Artauds Augen allesamt elementare, grausame Triebkonflikte des Menschen thematisieren [...], in denen der Zuschauer seine eigenen, ins Unbewußte verdrängten [...] verdeckten Probleme wiederzuerkennen vermag. Die Konzeption des Artaudschen Mythentheaters geht davon aus, daß in allen Dramen des Programms ein solches Element destruktiver ‘Grausamkeit’ enthalten ist [...]“.

<sup>224</sup> **Blüher**, *AA*, S. 131. Vgl. auch dazu Ebd., S. 137, 138 und S. 185ff (*Der semiotische Status des ‘Nouveau Théâtre’*): „Was Adamov, Beckett und Ionesco mit Artaud verbindet, ist jedoch nicht nur die tiefenpsychologische Konzeption eines modernen Mythentheaters, sondern auch die *semiotische* Basis ihres dramatischen Diskurses, derzufolge die Gesamtheit aller verbalen und nichtverbalen Elemente des Aufführungstextes ein System von theatralischen Zeichen bildet, das dem Zuschauer eine vielfältige kodierte und mehrdeutige Botschaft vermittelt.“ Vgl. jedoch auch Ebd., S. 201: „Im Gegensatz zu Artaud entwickelten Beckett und Ionesco – weniger Adamov – jedoch eine offenkundige Sprachvirtuosität, die sich in kritisch demaskierenden, parodistischen oder auch rein spielerisch absurdistischen Effekten kundtut, und die zweifellos zum Erfolg dieses Theaters beim Publikum entscheidend beigetragen hat.“



Die Liste der literatur- oder theaterwissenschaftlichen Ansätze zu Artaud und seiner Theaterkonzeption bis in die Gegenwart ist lang.<sup>225</sup> An dieser Stelle soll die Aufzählung weiterer Vertreter hinter eine Momentaufnahme der Wirkungsgeschichte von Artauds Schriften im praktischen europäischen und (latein)-amerikanischen Theaterraum zurücktreten.

Für die europäische, amerikanische und lateinamerikanische Theaterwissenschaft, aber vor allem für die praktische Theaterlandschaft ist Artauds *Theater der Grausamkeit* spätestens seit Beginn der 1960er Jahre nicht nur richtungsweisend, sondern einfach (technisch und je nach Situation auch finanziell) besser umsetzbar. Einen komprimierten klaren Einblick in die Wirkungsgeschichte von Artauds Theaterideen in der praktischen europäischen und amerikanischen

---

<sup>225</sup> Vgl. hierzu die zuvor in **Finters** Zitat (*Der subjektive Raum*) erwähnten Autoren, die Hinweise aus der Auswahlbibliografie aus Kapitel 1, die weiteren in der Bibliografie vermerkten Titel unter *Artaud und Theater/Surrealismus/Mythos* und darin die beiden mexikanischen Autoren **Felipe Reyes Palacios** (*Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM/Grupo Editorial Gaceta, S.A., México D.F. 1991) und **Oscar Zorrilla** (*El teatro mágico de Antonio Artaud*, UNAM, México D.F. 1977 und *Antonin Artaud: una metafísica de la escena*, México D.F. 1968). Der mexikanische Theaterwissenschaftler **Felipe Reyes Palacios** bezieht sich in seinem vergleichenden Werk auf Artauds Theaterkonzeption und diskutiert die für ihn und seiner Meinung nach auch für Artaud zentralen Definitionen des „totem“ und des „mana“. Der mexikanische Literatur- und Theaterwissenschaftler **Oscar Zorrilla** setzt sich zeitgleich zu Blüher in Europa schon Ende der 60er Jahre und in den 70er Jahren mit Artauds Theaterkonzeption auseinander und auch mit dem vielfältigen Einfluss anderer europäischer Dramatiker und Vertreter der Avantgarde auf Artauds Schaffen. Zorrilla untersucht anhand von Artauds Theaterschriften auch die zentralen Elemente seines *Theaters der Grausamkeit* wie den Raum, das Bühnenbild, die Rolle des Zuschauers, des Schauspielers, der Kostüme, den Ton, die Beleuchtung, die verschiedenen Ausdrucksformen etc. Der einzig erwähnenswerte indirekte Bezugspunkt zu Artauds Mexikotexten oder zu einem mexikanischen Kontext könnte Zorrillas Analyse von Artauds Auffassung zur „magischen“ Rolle des Theaterdirektors sein: „Del director, Artaud exigirá un rigor moral a toda prueba, tal y como se le pide ascetismo y continencia al mago, dado su contacto con lo sagrado, y para quien reclama un total respeto al tiempo que una completa libertad de acción.“ (**Zorrilla**, *El teatro mágico*, S. 28) Zu erwähnen ist als aktuelles Rezeptionsbeispiel z. B. noch **Laurens de Vos** 2011 veröffentlichtes *Cruelty and Desire in the Modern Theater, Antonin Artaud, Sarah Kane an Samuel Beckett* (Fairleigh Dickinson University Press, Lanham Maryland 2011). Darin erarbeitet de Vos erneut und klar anhand von Schlüsselbegriffen (z. B. Organe) und sich auf bekannte Artaud-Rezeptionen beziehend (Knapp, Sontag, Goodall etc.) Artauds zentrale Elemente seines „metaphysischen“ (De Vos, Ebd., S. 50) Theaters und seiner materiell körperlichen Sprache heraus <sup>225</sup> (De Vos, Ebd., S. 46): „Rather than to *have* a body, in this end stage man should *be* a body; here, the initial crime of dispossession has been undone. In this indistinguishable cosmos where man escapes his own restrictions, contact with infinity is restored, as Artaud describes the perfect state of bliss when he is under the influence of the peyotl plant during his Mexican journey to the Tarahumara Indians [...]“ Vgl. auch zur materiellen Sprache, Ebd., S. 48: „Hence, Artaud purifies language to a minimalist script, preferring the intensity that particular sounds or words evoke over their meanings. To return to a pretextual language involves the use of onomatopoeia, fire, gestures, tattoos, cries, mime, music, architecture, shouting, neologism, and the like.“ Dabei kann er aber nicht den Schritt vermeiden, die „Protagonisten“ von Artauds Werken mit der Person Artaud und damit Artauds Leben und seine Theatertexte, – etwa mit der surrealistischen Rechtfertigung der geforderten Verbindung von Kunst und Leben? – miteinander zu vermischen: „Additionally, his protagonists, whether it be Heliogabalus, Van Gogh, Count Cenci, or the monk in his adaptation of M.G. Lewis’s novel of the same name, are all alter egos of Antonin Artaud himself. The merger of art and life is part of his all-encompassing master plan. Biography and fiction, life and theater, all coalesce into a unified cosmos.“ (**De Vos**, *Cruelty*, S. 50.)

Theaterlandschaft ab den 1950er Jahren bis zum Anfang der 1990er Jahre gibt z. B. Blüher im letzten Kapitel seines zitierten Werks. Dabei sieht Blüher die zentralen Erben von Artauds Theater nicht nur im ‘Nouveau Théâtre’ – dessen Unterschiede zu Artaud er auch erwähnt<sup>226</sup>, sondern auch in der „experimentellen Dramaturgie“, „so daß Artaud heute als einer der wichtigsten Vorläufer und Anreger des Performance-Theaters und des postmodernen Theaters gelten darf“<sup>227</sup>. Aufgezählt und direkt an Artauds Theaterideen gekoppelt werden sowohl die Inszenierungen von Peter Brook (*Centre International de Recherches Théâtrales, Theatre of Cruelty*)<sup>228</sup>, das „Kollektivtheater“ des *Théâtre du Soleil* von Ariane Mnouchkine, das Aufkommen der „Performance-Techniken“ als „semiotischer Prozess einer unmittelbaren, von der körperlichen Präsenz der Schauspieler verwirklichten Kommunikation zwischen Schauspielerkollektiv und Zuschauer“<sup>229</sup> sowie Robert Wilsons „postmodernes Theatermodell“ aus den 1970er Jahren<sup>230</sup>. Auch nennt Blüher die in den 1950er und 1960er Jahren bekannt gewordene und dann später vielfältig praktizierte „Happening Art“<sup>231</sup> (Allan Kaprow) sowie das Performance-Theater des amerikanischen „Living Theatre“, das sich zwar zunächst unbewusst, aber dann ganz bewusst an Artauds Begriff der Grausamkeit orientierte und

---

<sup>226</sup> **Blüher**, AA, S. 250f: „Im Gegensatz zu Artauds Konzept des *Theaters der Grausamkeit* blieb das *Nouveau Théâtre* daher im wesentlichen ein Autorentheater, das weiterhin die Vorstellungen des Dramatikers, nicht die des Regisseurs, trotz der weitgehenden Berücksichtigung der Bedingungen des Aufführungstextes, zum entscheidenden Maßstab der Theaterproduktion erhob. [...] doch handelte es sich – abgesehen von wenigen Ausnahmen bei Beckett und Ionesco [*Actes sans paroles, le nouveau locataire* u.a.] – weiterhin trotz wesentlicher nonverbaler Elemente, vorwiegend um ein *Worttheater*, das freilich der Sprache die herkömmliche mimetische Funktion nicht mehr zuerkannte, sondern die Dialoge mit sprachlichen Sinnwidrigkeiten, grotesken Wortdeformationen und -destruktionen anti-illusionistisch durchsetzte.“

<sup>227</sup> **Blüher**, AA, S. 249. Vgl. auch Blühers Kommentar zur *Happening-und-Performance-Kunst* in Zusammenhang mit Artauds Theaterideen, Ebd., S. 47f.

<sup>228</sup> **Blüher**, AA, S. 258: „Die Nähe zu Artaud ist vor allem in den Produktionen des seit 1963 zusammen mit Charles Marowitz geleiteten *Theatre of Cruelty* am Londoner LAMDA Theatre unübersehbar (der Titel war sogar eine direkte Huldigung an Artaud). Weltweite Resonanz fand die Inszenierung von *Marat/Sade* nach der Vorlage von Peter Weiß (1965).“ Vgl. auch **Jannarone**, *Artaud and his Doubles*, S. 194.

<sup>229</sup> **Blüher**, AA, S. 253.

<sup>230</sup> **Blüher**, Ebd., S. 259: „Zwar sind in Wilsons Dramaturgie auch wesentliche andere Elemente eingeflossen [...], doch scheint das Gesamtkonzept dieses postmodernen Theaters zweifellos im Kern vor allem an die Idee eines multimedialen Totaltheaters im Sinne von Artauds Theater der Grausamkeit anzuknüpfen, da es wie dieses eine mehrdeutige Zeichensprache des Raums und eine genau vorprogrammierte Abfolge von inkohärenten, alogischen ‘Bildern’ [...] verwendet, die den Zuschauer zu einer ‘offenen’, die Sinnproduktion unendlich anregenden Perzeption und Lektüre anregt.“ Vgl. auch fortführende Gedanken Blühers dazu auf Seite 260.

<sup>231</sup> Dabei sieht **Blüher** Artaud zurecht als (ersten) direkten Vertreter des „Happening“, wenn er an einen seiner letzten einprägsamen und auch tragischen Auftritte im *Théâtre du Vieux-Colombier* (Lesung) erinnert. (**Blüher**, AA, S. 254.)

seine Stücke politisch auf. <sup>232</sup> Innerhalb der Performance-Vertreter ist Jerzy Grotowskis „Armes Theater“, das er seit Ende der 1950er Jahre versuchte umzusetzen, eindeutig an Artauds Theorien angelehnt:

„Gemeinsamkeiten mit Artaud bestehen aber auch hinsichtlich der geforderten Autonomie des Aufführungstextes gegenüber der literarischen Vorlage, des Mißachtens von psychologischer Wahrscheinlichkeit und rationaler Diskursivität, der Abschaffung der Barrieren zwischen Bühnenhandlung und Publikum, und nicht zuletzt der Thematisierung von Grausamkeit, Gewalt, Leiden, die während der Aufführung vom Schauspieler in totaler Identifizierung und ekstatischer Selbstverwirklichung und Märtyrerhaltung nach- und miterlebt werden sollen.“ <sup>233</sup>

Im Anschluss an Grotowskis Performance-Praktiken sieht Blüher dann Mitte der 1960er Jahre in der Artaud-Tradition auch das *Odin Teatret* von Eugenio Barba. Die *Performance-Kunst*, die *Happening Art* und die *Action-Kunst* strebten alle ein ähnliches Ziel wie Artaud an, nämlich vor dem logischen Denk-, Verstehens- und Versprachlichungsprozess anzusetzen und durch Schockwirkungen, Bilder, (technische) Verfremdungseffekte, nonverbale Kommunikation, besondere Körperwirkung und -sprache und damit die Unmöglichkeit des Zuschauers, sich dem körperlich-emotionalen Schauprozess zu entziehen, verändernd auf das (Un-)Bewusstsein des Einzelnen zu wirken.

Als deutschen Vertreter und Regisseur bzw. Autor, bei dem Artaud offensichtliche Spuren hinterlassen hat, kann hier nicht nur der von Blüher und Jannarone erwähnte Heiner Müller und seine *Hamletmaschine* <sup>234</sup> genannt werden, sondern auch Rainer Werner Fassbinder durch seinen Bezug zum *Action-Theater* in München. <sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> Das *Living Theatre* wurde bereits 1947 von Julian Beck und Judith Malina gegründet und geleitet und war die erste amerikanische bekannte Theatergruppe, die sich direkt auf Artauds Gedankengut stützte. Vgl. hierzu auch **Jannarone**, *Artaud and his doubles*, S. 13f: „The Living Theatre has worked for decades to encourage radical changes in material politics, social openness, and individual freedom [...]. Though the group began its work in 1947, before reading Artaud, once founders Judith Malina and Julian Beck read the translation of *The Theater and Its Double* in 1958, ‘the ghost of Artaud became our mentor.’“ Vgl. hierzu auch **Blüher**, Ebd., S. 256: „Was sie an Artauds Ideen vor allem faszinierte, war das Angebot eines nicht-mimetischen Theaterkonzepts, das die radikal entliterarisierte, von brutalen nichtverbalen Mitteln der Körper- und Raumsprache getragene Darstellung von Grausamkeit und Gewalt ermöglichte.“

<sup>233</sup> Ebd., S. 255.

<sup>234</sup> **Blüher**, *AA*, S. 260f.

<sup>235</sup> Vgl. hierzu die aufschlussreiche Diplomarbeit von **Hanna Bauer**, „*Ich glaube, wenn man Filme macht, muss man etwas vom Theater verstehen*“. *Die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders am action-theater und antiteater* (Wien 2010) und darin das Kapitel 4.1.1. *Theater der Grausamkeit – Fassbinders Nähe zu Antonin Artaud*, S. 99-103, in: <http://othes.univie.ac.at/8281/>

Da meine Arbeit ihren Fokus auf Artauds mexikanische Schriften legt, ist es wichtig, zumindest kurz auf die Rezeption seit den 1950er Jahren bis in die Gegenwart von Artauds Theaterideen in Lateinamerika einzugehen.

Dabei scheinen vor allem in den 1950er, 60er und 70er Jahren die Themenwahl und die teilweise didaktische oder antidiktatorische bzw. politisch-subversive Funktion der Theaterstücke<sup>236</sup> in einzelnen lateinamerikanischen Ländern stark an die soziopolitischen und soziokulturellen Umstände gekoppelt. Eine Verwendung von Artauds Ideen erscheint hier einerseits passend, andererseits kann sie im Zusammenhang mit dem komplexen, omnipräsenten und sich immer wieder aufdrängenden lateinamerikanischen Identitätsdiskurs auch schwierig werden.

„In den einfachen didaktischen Formen unterscheidet sich dieses Theater für den ländlichen Lebensbereich klar von dem für die großen Städte: in den Städten wird vorwiegend improvisierende Agitation betrieben, auf dem Land wird ein Volkstheater wiederbelebt, das auf eine Tradition zurückgreift, die in vielen Gegenden bis in die Zeit vor der Mission reicht. Die differenzierteren Formen des neuen Theaters umfassen beide Bereiche und verarbeiten die Einflüsse des europäischen und nordamerikanischen Theaters zu einer Ästhetik, in der die Erfahrungen und Theorien von Stanislavsky, Brecht, Artaud mit den Traditionen des Karnevals, der Volkskunst und der Folklore verschmolzen sind.“<sup>237</sup>

„Theaterarbeit im Kollektiv [Zusammenarbeit mit dem Publikum] ist keine cubanische Erfindung. Die Cubaner haben die Methode vom russischen Revolutionstheater übernommen. Auch in Europa und in den Vereinigten Staaten von Amerika und in Japan experimentierten Theatergruppen mit Gemeinschaftsreaktionen. Aber die Mehrzahl dieser Experimente ging von Artaud und von Grotowski aus. Diese Theorien haben antirealistische Tendenzen, und das Theater, das sie entwickelten, ist eher eine ästhetische Reaktion auf die besondere Situation hochentwickelter Industriegesellschaften. Das Kollektivtheater Lateinamerikas hat Techniken dieses Theaters übernommen, ist jedoch in seinem Wesen grundverschieden davon.“<sup>238</sup>

Was in den Zitaten von Heidrun Adler deutlich wird, ist die Distanz, die zwischen Artauds Theaterästhetik und der lateinamerikanischen (Theater-)Wirklichkeit bestehen kann. Während Artaud von der Idee des Ursprungs und der kollektiven wie individuellen Verarbeitung eines mythischen Traumas mit dem Ziel der individuellen Transformation überzeugt ist, und sich dies durchaus auf die Situation der meisten lateinamerikanischen Staaten projizieren lässt, scheint die Arbeit und Intention vieler lateinamerikanischer Theatergruppen – soweit man das überhaupt verallgemeinern kann – jedoch eher an die realen, aktuellen, politischen und soziokulturellen Zustände von Gewalt, Ausbeutung, Mangel, Diskriminierung, Armut, Ungerechtigkeit und von

---

<sup>236</sup> Vgl. hierzu z. B. **Puga, Ana Elena**: *Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater, Upstaging Dictatorship*, New York 2008.

<sup>237</sup> **Adler, Heidrun**: *Politisches Theater in Latein-Amerika, Von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität*, Berlin 1982, S. 73.

<sup>238</sup> **Adler**, *Politisches Theater in Latein-Amerika*, S. 87.

fehlender Identifikation mit der eigenen Geschichte oder dem eigenen Raum anzuknüpfen. Und geht es im Theater doch einmal um den Versuch eines Rückblicks in das Leben vor der Eroberung, steht dort die Suche nach einer scheinbaren Kraftquelle im harmonischen Urzustand im Zentrum, in dem die vielen indigenen Völker angeblich alle einmal gelebt haben. Ob diese künstlich provozierte Rückkehr in einen hypothetischen paradiesnahen Zustand, den Artaud über seine Mittel des *Theaters der Grausamkeit* teilweise auch anstrebte, zur Identifikation mit den eigenen Wurzeln und zum Kontakt mit dem eigenen Unbewussten führt, oder doch eher desillusionierend wirkt, bleibt zu hinterfragen.

Klaus Pörtl ging Ende der 1980er Jahre auf die lateinamerikanische Theater-Problematik in seinem Artikel *El teatro latinoamericano y su enfrentamiento con la actualidad*<sup>239</sup> ein und beschreibt die Schwerpunkte einzelner lateinamerikanischer Theaterautoren anhand der dort jeweiligen aktuellen oder persönlichen Diskursituationen.

Pörtl nennt dabei anfangs die folgenden „aktuellen Konfliktfelder“, mit denen sich die einzelnen Autoren, die er nennt, konfrontieren und deren Probleme sie in ihren Stücken zum Ausdruck bringen:

„Creo, sin embargo, que el catálogo escogido es suficientemente representativo para los conflictos de la actualidad latinoamericana, teniendo en cuenta los problemas siguientes:

- (1) búsqueda o recuperación de identidad
- (2) arbitrariedad, abusos de poder, minorías
- (3) dependencia – desarrollo
- (4) ayuda a los países en desarrollo
- (5) revolución o liberación
- (6) miedo como síntoma de la inmovilidad burguesa.“<sup>240</sup>

Anhand dieser explosiven Problemkette, in der sich auch Themen von Artaud wiederfinden („Revolution oder Befreiung“), beschreibt Pörtl einige lateinamerikanische Autoren der 1960er und 70er Jahre aus Chile, Peru, Brasilien, Kolumbien etc. und stellt skizzenhaft deren Auseinandersetzung mit ihrer Wirklichkeit(swahrnehmung) in einigen ihrer Stücke dar. Unter ihnen ist z. B. der in Paris lebende Brasilianer Augusto Boal zu erwähnen, der sich zwar weniger an Artaud

---

<sup>239</sup> **Pörtl, Klaus:** „El teatro latinoamericano y su enfrentamiento con la actualidad“, in: **Ders., Panorámica del teatro español y latinoamericano del siglo XX**, Frankfurt a. M. 2004, S. 131-143. Sein Artikel erschien aber bereits in der Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher: **Toro, Alfonso de (Hrsg.): Texte, Kontexte, Strukturen, Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur, Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher**, Tübingen 1987, S. 415-424.

<sup>240</sup> **Pörtl, El teatro latinoamericano, in Panorámica**, S. 131.

als an Brecht orientierte, aber auch den Gedanken der individuellen (und dann kollektiven) Befreiung durch Bewusstmachung von Prozessen propagierte und forderte. Am Ende stellt Pörtl den nicht zu negierenden Bezug der lateinamerikanischen Autoren zu Europa dar und sieht bei aller (postkolonialer) Abhängigkeit eben doch auch eine gewisse Reziprozität. Hier begeben wir uns auf kulturwissenschaftliches Terrain, auf dem man durchaus diskutieren könnte, inwiefern diese „Abhängigkeit“ der lateinamerikanischen Künstler vom europäischen Kontext bereits fester Bestandteil der eigenen lateinamerikanischen Identitätskonstruktion geworden ist. Die Frage nach der Gestalt des lateinamerikanischen Theaterdiskurses bearbeitete Ende der 1980er Jahre auch Juan Villegas<sup>241</sup>. Die praktische Diskurs-Ausformung lässt sich im Anschluss auch in der Darstellung von de Toros gezogenem Vergleich zwischen aktuellen lateinamerikanischen Performancekünstlern und Artauds Gedankengut aufzeigen.

Aus Anlass des ersten *Coloquio sobre Semiótica y Teatro Latinoamericano* in Kiel im Jahr 1989 im Zusammenhang mit dem *Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL)* schrieb der damals dort lehrende Blüher seinen Beitrag *La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano*<sup>242</sup>, in welchem er versucht, die Wirkung von Artauds Theaterideen von den 1950er bis Anfang der 70er Jahre auf die lateinamerikanischen Autoren, Regisseure und Dramaturgen in einzelnen lateinamerikanischen Staaten nachzuvollziehen. Dabei wird ihm schnell klar, dass sich der Einfluss von Artauds Theaterkonzepten (surr. Konzept des *Théâtre Alfred Jarry* und das *Theater der Grausamkeit*) – auch wenn seine Texte in einigen lateinamerikanischen Szenenbereichen, wie in Buenos Aires, intensiv studiert wurden<sup>243</sup> – erstens immer nur

---

<sup>241</sup> **Villegas, Juan:** „Utilización y Refuncionalidad del Discurso crítico hegemónico: el caso del teatro latinoamericano“, in: **Toro, Alfonso de (Hrsg.):** *Texte, Kontexte, Strukturen, Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur, Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher*, Tübingen 1987, S. 401-413, S. 411: „Tenemos que aceptar que no es posible eliminar los modelos europeos de nuestra cultura por cuanto ellos constituyen un componente importante de la misma y muchos de nuestros textos han sido producidos, intencionada o inconscientemente, con estos modelos en mente. Para los productores del discurso crítico hegemónico latinoamericano es posible que las razones dadas desde la marginalidad no resulten, naturalmente, convincentes. Sin embargo, es posible que se carguen de una “verdad” y “validez” mayor al porvenir del discurso crítico y teórico hegemónico europeo. Por otra parte, como hemos hecho notar, el discurso europeo no es monolítico, por lo tanto la selección dentro de esa pluralidad permite canalizar en otras perspectivas la [sic] lecturas de los textos hispanoamericanos.“

<sup>242</sup> **Blüher, Karl Alfred:** „La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano“, in: **Toro, Fernando de (ed.):** *Semiótica y teatro latinoamericano*, Editorial Galerna/IITCTL, Buenos Aires 1990, S. 113-131.

<sup>243</sup> So zitiert **Blüher** (Ebd., S. 125) zumindest aus einem Brief der argentinischen Schriftstellerin und Theaterautorin Griselda Gambaro: „Entre nosotros, en la Argentina, o más precisamente en Buenos Aires, Artaud fue de lectura casi obligada en los sectores que estrenaron varios espectáculos que acusaron una visible influencia artaudiana.“

teilweise (Idee der nonverbalen Gesten-, Körpersprache, neues Raumkonzept, Theater nicht als Repräsentation sondern als Ereignis) und zweitens vor allem indirekt durch das in Lateinamerika viel umgesetzte und rezipierte *Absurde Theater*, *Living Theatre* oder das *Happening* etc. nachweisen lässt.<sup>244</sup> Aufgrund dieser vorhandenen Rezeptionsfilter konzentriert sich Blüher auf Artauds Aspekt des „mythischen Theaters“ und dessen Verwendung in Lateinamerika im dort rezipierten *Absurden Theater* und in den verwirklichten *Happening*-Formen. Blüher nimmt an, dass der guatemaltekeische Autor Miguel Angel Asturias von Artauds Theaterideen zumindest indirekt beeinflusst wurde<sup>245</sup> (Verwendung surrealistischer und später „mythischer“ Elemente des *Theaters der Grausamkeit*). Bei Asturias Pariser Kontakten mit einigen Surrealisten bis zum Ende der 1920er Jahre ist dies gut möglich. Und Blüher stellt fest, dass Artaud zu seinen Lebzeiten in Lateinamerika vor allem als Surrealist und nicht als Theatertheoretiker rezipiert wurde.<sup>246</sup> Das habe wohl aber auch daran gelegen, dass Artaud trotz seines Vortrags und der veröffentlichten Artikel in der mexikanischen Tageszeitung *El Nacional*<sup>247</sup> 1936 in Mexiko wenig dazu beigetragen habe, seine Ideen zum *Theater der Grausamkeit* zu verbreiten oder mit anderen (offiziellen) Vertretern des Theaters vor Ort darüber zu diskutieren, geschweige denn in Mexiko selbst zu praktizieren.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> **Blüher**, „Recepción de Artaud“, S. 116/117: „Con esto quedarán claras, así lo espero, dos cosas: primeramente, que continuamente ha habido recepción tan sólo de aspectos *particulares* de esferas *parciales* sacadas de la concepción total de Artaud, como por ejemplo la nueva función del espacio escénico y del cuerpo, o la tematización de la crueldad, pero no ha resultado una adopción total de su modelo de teatro; y en segundo lugar, que la recepción ha tenido lugar de manera predominantemente *indirecta* y precisamente, semejantemente también en Europa y en Estados Unidos, transmitida por conceptos teatrales vanguardistas, como los del ‘teatro del absurdo’, del *Living Theatre*, del *Happening*, del ‘*Environmental Theatre*’ o del ‘*espectáculo total*’.”

<sup>245</sup> Vgl. **Blüher**, *Recepción de Artaud*, S. 118: „Con esto ha de verse a Asturias como al creador de un teatro -mítico moderno latinoamericano influido por las ideas surrealistas, el cual intenta configurar sobre la escena un realismo ‘mágico’ o ‘mítico’ que presenta claras afinidades con el aproximadamente simultáneo concepto del ‘théâtre mythique’ (‘magique’, ‘métaphysique’) desarrollado por Artaud en su *Théâtre de la cruauté*.“

<sup>246</sup> Vgl. **Blüher**, Ebd., S. 119: „Cuán poco se sabía de Artaud en América latina todavía a finales de los años 40 lo prueba el artículo necrológico que Julio Cortázar publicó en 1948, *Muerte de Antonin Artaud* [...]. Pero Cortázar no menciona con una sola palabra la importancia de Artaud como teórico del teatro, famoso en Francia desde la segunda edición (de 1944) de su libro *Le théâtre et son double*.“

<sup>247</sup> Vgl. die einzelnen Texte, die Artaud in Mexiko zum europäischen Theater veröffentlichte und die zum Teil aus dem Spanischen rückübersetzt wurden, weil das französische Original nicht mehr auffindbar war in: **Artaud, Antonin**: *Messages Révolutionnaires*, Gallimard, Saint-Amand (Cher) 1979. „Le Théâtre et les Dieux“, S. 35-45, (Vgl. auch Anmerkung zum Erscheinen und Kontext des Artikels in Mexiko, S. 171f), „Le Théâtre d’après-guerre à Paris“, S. 49-67 (Vgl. auch Anmerkung auf S. 173-177), „Le théâtre français cherche un mythe“, S. 94-96, (Vgl. auch Anmerkungen S. 179f.) und die kritische Rezeption des Stücks *Medea* (in der spanischen Fassung von Miguel Unamuno) mit der bekannten spanischen Schauspielerin Margarita Xirgu, das er in Mexiko-Stadt sah: „Une Médée sans feu“, S. 82-87 (Vgl. auch Anmerkungen S. 178).

<sup>248</sup> **Blüher**, *Recepción de Artaud*, S. 119.

Als Beispiel für einige Vertreter, die durch die Rezeption des *Absurden Theaters* und ab Mitte der 1960er Jahre dann durch die *Performance* und *Happening Art* bzw. direkt durch das *Living Theatre* auch Artauds Theatergedankengut bewusst oder unbewusst rezipierten und verwendeten, sollen hier aus Mexiko Emilio Carballido, Elena Garro und Héctor Azar genannt werden, aus Argentinien Griselda Gambaro<sup>249</sup> und Eduardo Pavlovsky<sup>250</sup>, aus Chile Jorge Díaz und aus Kuba Antón Arrufat und José Triana sowie der Chilene Alejandro Jodorowsky, der aber vor allem in Mexiko und Frankreich wirkte.<sup>251</sup> Natürlich sollte man Blühers Recherchen, wie er es selbst auch immer wieder forderte, vertiefen und weiterverfolgen.

An dieser Stelle erlauben wir uns jedoch einen Sprung von den 1970er Jahren in die Gegenwart, um im aktuelleren lateinamerikanischen Theater- und Performance-Bereich Alfonso de Toros Aufsatz „‘Corporización’/‘Descorporización’/Topografías de la Hibridez”<sup>252</sup> von 2009 zu nennen, da er vor allem an einem Beispiel immer wieder auf die heute (wieder) lebendige Artaud-Tradition aufmerksam macht.

In seinem Artikel weist de Toro neben anderen auch den Bezug zwischen Artauds Theaterideen und der argentinischen Theatergruppe “Periférico de objetos” (=‘PO’) nach – ‘PO’ ist vor allem seit den 1990er Jahren und bis in die Gegenwart aktiv. Die Gruppe aus Buenos Aires benutzt für ihre experimentellen Inszenierungen z. B., so beschreibt es de Toro, kleine nackte (teils mechanisierte) Puppen<sup>253</sup>, die ihre (heile) Form so stark verloren haben, dass sie als normale Puppe fast nicht mehr zu erkennen sind und damit „jede Form von Identifikation vermieden wird“.<sup>254</sup>

---

<sup>249</sup> Vgl. Zitat Gambaros mit direkter Bezugnahme auf Artaud, in **Blüher**, Ebd., S. 121: „Yo tomo de Artaud esa pasión de desestructuración de la cultura, ya que la cultura (el teatro) tiende a fijarse en sus resultados, y esto es precisamente lo que ocasiona su muerte.“

<sup>250</sup> **Blüher**, Ebd., S. 121: „Eduardo Pavlovsky, desde sus primeras obras en un acto de su teatro de vanguardia, se confiesa asimismo partidario de la tradición de Artaud, Beckett e Ionesco [...]. Agresividad, violencia y crueldad caracterizan a su dramaturgia posterior, donde aparecen ejemplarmente en *La mueca* (1970) y *El señor Galíndez* (1973) que denuncia, bajo un concepto de teatro ritualizado (de tipo ‘psicodrama’), la existencia de la tortura en la Argentina.“

<sup>251</sup> **Blüher**, Ebd., S. 120ff.

<sup>252</sup> **Toro, Alfonso de**: „‘Corporización’/‘Descorporización’/Topografías de la Hibridez: Cuerpo y Medialidad. El “Periférico de Objetos”. Nuevos Caminos de Análisis Espectacular”, in **Ders. (ed.): Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones – Transmedializaciones – Cuerpo**, Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2009, S. 59-120.

<sup>253</sup> Vgl. Fotos der Puppen in **Toro**, ‘Corporización’, S. 68.

<sup>254</sup> **Toro, Corporización**, S. 59f. Vgl. auch Artaud nahe Themen, die sich aus dem folgenden Zitat ergeben: **Toro**, Ebd., S. 60: „Esta materialidad del cuerpo y su conocimiento lo convierten en objeto privilegiado de medialidad espectacular. [...] Se trata de una manifestación, de un juego, de materialidad, de sensualidad, de aliento y carne, de la voz del cuerpo, del ‘cuerpo-escritura-cuerpo’, del ‘cuerpo-espectacularidad-cuerpo’, del ‘cuerpo-carne-letra’, del ‘cuerpo-imagen-cuerpo’, del ‘cuerpo-sonido-cuerpo’, del ‘cuerpo-piel-cuerpo’ o del ‘cuerpo-animal-cuerpo’ [...].“



„En suma, los conceptos *double*, *peste*, y *cruauté* son recodificados por el grupo ‘PO’ sobre la base del concepto de lo ‘sinistro’ ya descrito más arriba. Los muñecos semi-mecánicos constituyen con sus movimientos iterativos y convulsivos *double*, *peste* y *cruauté*, esto es, lo sinistro y la hiperrealidad objetal.“<sup>255</sup>

De Toro bespricht in seinem Beitrag die theatrale Darstellung vom Körper als „effektiv voll objekthaftes Repräsentationsmaterial“ und behandelt die Begriffe von (entfremdeter) Körperlichkeit, Verkörperung und Entkörperlichung. Anhand der provokativen Theateraktivität von ‘PO’<sup>256</sup> veranschaulicht er diese Begriffe und stellt gleichzeitig immer wieder den Bezug zur europäischen Avantgarde her, wie zu Alfred Jarrys *Ubu Roi* und auch zu Artauds nicht-mimetischem *Theater der Grausamkeit* und damit zu seiner zeitlich-räumlichen Auffassung von materieller (Körper-)Sprache im Moment der Schauspieler-, „Aktion“.

„Artaud, como Pavlovsky, Kurapel, Gómez Peña y el ‘PO’ entienden el espectáculo y el lugar del espectáculo como un “espacio de acción”. [...] Se trata de una especie de “teatro total”, de una espectacularidad como proyección espacio-corporal, donde el cuerpo se constituye con el espacio como materialidad plástica a través de la cual el teatro se produce a sí mismo como espectacularidad y el cuerpo pasa a ser el punto de síntesis y de transformación [sic] en movimiento de emociones, ideas y conceptos culturales.“<sup>257</sup>

In seiner Diskussion stellt de Toro mehrere Typen der theatralen „Verkörperung“ dar, von denen er einen Artaud zuordnet:

„La corporización artaudina de tercer tipo transforma al cuerpo en un significante que se produce en el momento mismo de su producción en el espacio espectacular y ni tiene un significado prefigurado, no es metáfora, ni alegoría ni transmisor de nada, sino de movimiento, de gestualidad.“<sup>258</sup>

‘PO’ arbeitet also sichtbar innerhalb der Artaud-Tradition<sup>259</sup> (Raum- und Körperkonzept, Subversion, Theater als Lebensrealität und nicht als Abbild einer Realität, soziale und rituelle Komponente etc.) und entwickelt Artauds Begriff des *Theaters der Grausamkeit* sogar teilweise noch weiter, wenn sie durch die besondere Kombination von Schauspieler und Puppe<sup>260</sup>, die Interaktion und Bindung von Objekt und Schauspieler, eine neue „Theatersprache“ und eine neue „Kategorie von

---

<sup>255</sup> Ebd., S. 88.

<sup>256</sup> Vgl. z. B. **Toro**, *Corporización*, S. 66.

<sup>257</sup> **Toro**, *Corporización*, S. 72.

<sup>258</sup> **Toro**, *Corporización*, S. 66.

<sup>259</sup> Ebd., S. 73 und S. 76. Vgl. z. B. S. 76: „‘PO’ es un teatro “político” en la tradición de Jarry, Artaud y Pavlovsky quien comparte el término “micro política” de Deleuze.“

<sup>260</sup> Dabei ist die verfremdete Verwendung von Puppen (oder Gliederpuppen, Marionetten, Masken) an sich natürlich keine Erfindung von „Periférico de Objetos“ sondern geschieht u. a. auch in direkter Anknüpfung an avantgardistische Traditionen.

Körper(lichkeit)“ sowie ein „Netz von effektvollen objekthaften Zeichen“ erschaffen.<sup>261</sup> In dem künstlerischen und kulturellen Kontext, in dem sich die Gruppe aktuell bewegt, ist Artauds absoluter und „reinigend“ transformierender Anspruch an das Theater und das Individuum also ständig präsent:

„El trabajo de ‘PO’ es un trabajo de orillas tanto en relación con su estética como con su topografía y propuesta. [...] Esta teoría, estética y práctica de producir un teatro en/de los márgenes, en el quiebre, en lo inquietante, en la ambigüedad sujeto/objeto se encuentra en la tradición de Baudelaire, DeQuincy, Kafka, Borges, Jarry y Artaud, Beckett y Ionesco.“<sup>262</sup>

„El concepto de espectacularidad de ‘PO’ se enlaza con el de teatro de Artaud en cuanto conlleva la posibilidad de un efecto de purificación individual que puede ayudar a asumir violentas experiencias.“<sup>263</sup>

Mit diesem lateinamerikanischen Beispiel der Neudefinierung oder Redefinierung bzw. „Neukodierung“ von Artauds Theatersprache und -konzept durch die argentinische Gruppe „Periférico de Objetos“ möchte ich den kurzen Einblick in die Rezeption des Theaters Artaud und Theater fast schließen<sup>264</sup> und im Vorgriff auf das hier im Mittelpunkt stehende Thema der mexikanischen Texte noch auf die französischen Autoren Olivier Penot-Lacassagne und Guy Dureau verweisen, die sich jeweils mit der hier in Kapitel 5 vorgenommenen Verbindung von Artauds Theatertexten und den mexikanischen bzw. Tarahumara-Texten beschäftigt haben.<sup>265</sup> In der Bezugnahme beider Textgruppen bestehen mehrere Optionen. Denn man kann die Tarahumara-Texte entweder als Steigerung, als Kontinuität, als gelungene poetisch-rituelle Inszenierung

---

<sup>261</sup> Ebd., S. 69.

<sup>262</sup> **Toro**, *Corporización*, S. 86.

<sup>263</sup> **Toro**, Ebd., S. 87.

<sup>264</sup> Ein zweiter Aufsatz, der sich zwar nicht in dem Maß auf Artaud bezieht, aber ebenfalls aktuelle lateinamerikanische Performancekünstler und ihre hybriden Ausdrucksformen aus den 80er und 90er Jahren in den Vordergrund stellt und analysiert, ist de Toros „Cartografías de la otredad espectacular: ‘Cross-Cultural-Borderland-Performances’“ in der obra de Alberto Kurapel y Guillermo Gómez Peña“, in: **Ders.** (ed.): *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones – Transmedializaciones – Cuerpo*, Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2009, S. 27-58. Vgl. z. B. S. 53: „Kurapel recobra el lugar del cuerpo como valor primordial y simultáneamente como objeto performativo, como objeto de investigación y como método del saber, de la experiencia, de allí que el cuerpo sea el lugar absoluto de los entrecruces: todo pasa por el cuerpo ya que allí yacen las estrategias de hibridación y altaridad. [...] Las performances de Gómez Peña entrelazan la teoría de la cultura, la práctica artística, el discurso político, la teoría de la performance, y el uso de las medialidades en forma virtuosa al servicio de una gigantesca deconstrucción de la cultura y sociedad norteamericana. Así, Gómez Peña crea *Cross-Cultural-, Social-, Scientific-, Artistics-Borderland-Performances*.“

<sup>265</sup> **Dureau, Guy**: „D’une catastrophe l’autre : le Mexique et la mise en scène de la Cruauté“, in **Penot-Lacassagne, Olivier** (prés. et réun.): *Antonin Artaud 2, Artaud et les Avant-gardes théâtrales, La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen 2005, S. 89-111, S. 91. **Penot-Lacassagne, Olivier**: „Antonin Artaud. Cruauté cosmique et don de soi“, in **Dumoulié, Camille** (dir.): *Les théâtres de la Cruauté – Hommage à Antonin Artaud*, Editions de Jonquères, Paris 2000, S. 51-59. **Penot-Lacassagne, Olivier**: „Le Mexique d’Antonin Artaud ou l’humanisme de l’autre homme“, in *Mélusine, L’Âge d’Homme*, n° 19, Paris 1999, S. 22-32.

oder aber als gescheiterte dramatische Umsetzung der Theatertexte und -ideen lesen. Auch weil in der vorliegenden Arbeit erneut der Bezug zwischen den Theaterschriften und den Tarahumara-Schriften hergestellt und diskutiert werden soll, ist die vorliegende Beschreibung der möglichen theoretischen und praktischen Rezeptionsansätze und Umsetzungen zu Artauds Theatertheorie wichtig gewesen.

## 2.5 Artauds „revolutionäres“ Echo in der 68er-Bewegung

„Der politische Impetus der gewaltlosen Revolution, der dem Konzept des *Living Theatre* von Anfang an zugrunde lag, artikuliert sich in Formen eines rituellen Gruppentheaters, das – wie Artaud es gefordert hatte – dem Zuschauer moderne ‘Mythen’ präsentierte, in denen dieser seine eigenen Ängste und Sehnsüchte wiedererkennen und nachleben sollte. Wie die großangelegte Theaterproduktion *Paradise Now* (1968) zeigte, die, zur Zeit des Mai 1968 in Frankreich aufgeführt und vom Protestpublikum der jüngeren Generation begeistert aufgenommen wurde, war eine solche Identifikation durchaus möglich.“<sup>266</sup>

Die Verbindung von Artauds Theaterbegriff und dessen Verwendung im Zuge der 1968er-Bewegung wurde in diesem Zitat auf einer konkreten Ebene sichtbar. Im Folgenden soll ein kurzer Blick auf mögliche Bezugspunkte zwischen Artauds Schaffen und einigen Gedankenelementen der 68er-Generation geworfen werden. Dabei wird klar, dass manche Vertreter und Themen bereits in anderen Kontexten, die diesen hier aber berühren oder aus diesem auch hervorgehen, zuvor schon erwähnt wurden.

„Revolutionäres“ Gedankengut, das damals vor allem an avantgardistische Ideen anknüpft, findet man sowohl in Artauds surrealistischen Texten, in seinen Theaterschriften und -ausführungen, in seinen mexikanischen Texten und seiner vielfältigen schriftlichen, bildlichen und vertonten direkten und indirekten Auseinandersetzung mit den Schlüsselbegriffen Ausdruck, Sprache, Körper, Denken, Unbewusstes, Mythos, Grausamkeit, Transformation, Kultur, Magie, Seele etc...

---

<sup>266</sup> **Blüher**, AA, S. 257. Vgl. hierzu auch **Jannarones** Kommentar, die gerade an dieser Aufführung deutlich sieht, wie sich Artauds Ideen dann doch vom politisch motivierten und z. B. im Strom der 68er-Bewegung auf körperliche Freiheit etc. bezogenen *Living Theatres* unterscheiden: **Jannarone**, *Artaud and his doubles*, S. 14: „A later project, *Paradise Now* (1968), made clear the fundamental difference between the Living Theatre’s goal and those embedded in the Theater of Cruelty. [...] When, in *Paradise Now*, they discarded the intellectual agitation and theatrical distancing techniques of Meyerhold and Piscator, leaving only the Artaudian, the political views they still held got clouded. [...] The Theater of Cruelty, on its own, clearly did not effectively advance “The Beautiful Non-Violent Anarchist Revolution” that the Living sought.[...] Examining his writings in depth, we find that, unlike the language of the Living Theatre, which is accepting, relativist, and focused on beauty, Artaud’s rhetoric is intolerant, absolutist, and focused on abjection. The idea of sexual freedom and celebrating naked bodies, so crucial to the Living Theatre, is anathema to Artaud’s vision, which expresses a loathing of the body and of sex.”

Artauds damals aus dem surrealistischen Kontext geschaffene Forderung einer so genannten „révolution intégrale“<sup>267</sup>, einer umfassenden Revolution, die an erster Stelle in der Seele und bei der inneren Veränderung des Individuums ansetzen und nicht sofort die ganze Gesellschaft kollektiv transformieren sollte, wurde von intellektuellen Vertretern, Künstlern und den Studenten der 68er-Generation direkt aufgenommen, politisiert und aktualisiert. Denn ihnen ging es, wenn auch auf einer anderen Ebene als damals bei Artaud, u.a. um den scheinbar nicht aufzuhaltenden Entfremdungsprozess des Individuums durch vielfältige Faktoren wie die technisch, aber nicht „menschlich“ modernisierten Arbeitsprozesse, wie den in verschiedene Freiheiten eingreifenden Staat durch seine stark regulierenden Strukturen, wie die kritisierte Einschränkung des freien und kritischen Kunst- und Kulturbetriebs etc.. Finter fasst diese gesellschaftspolitisch aufgeladene Stimmung der 68er und dann 1970er Jahre so zusammen:

„Der Mensch ist nicht eins, ist nicht In-dividuum im Sinne einer ungespaltenen Einheit. Die Klage um diesen Zustand zeigte sich mancherorts auch unter dem Vorzeichen politischer und sozialer Forderungen, wo das Ziel der Aufhebung der Entfremdung sich mit den Schlüsselwerten einer ganzen Generation traf, die nach dem integralen Körper, der authentischen Expression und völligen (sexuellen) Befreiung suchte, mit dem Ziel, 'wahre Identität', den 'Ursprung' oder das 'wahre Leben' zu finden. Der Angriff auf die Institutionen verband sich mit einem Angriff auf institutionelle Formen der Sprache. In diesem Kontext war 'Theater' eine mögliche Alternative und sein Zeuge eben Artaud.“<sup>268</sup>

Einer gesellschaftlichen und kulturellen Revolution, wie sie die 68er-Generation in vielen Facetten forderte, stand Artauds eigentlich anti-marxistische Einstellung also nicht im Weg. Artauds Kritik am französischen bzw. europäischen Bildungssystem, an kulturellen, politischen und kirchlichen Autoritäten und Strukturen, an Ideologien, am Kolonialismus, an der Entfremdung des Individuums in der ihn umgebenden Gesellschaft durch (technische) Modernisierungsprozesse etc., aber auch sein totales

---

<sup>267</sup> Maßgeblich ist hier Artauds Antwort *À la grande nuit où le bluff surréaliste* (erschieden 1927) auf das zuvor an ihn gerichtete Ausschlusschreiben *Au grand jour* der Surrealisten unter Führung von Breton: AA, *Œuvres, À la grande nuit ou le bluff surréaliste*, S. 236-245. Vgl. z. B. S. 236: „Tout le fond, toutes les exaspérations de notre querelle roulent autour du mot Révolution.“ (Note d'Artaud). Vgl. zum Begriff der „integralen/vollständigen Revolution“ Artauds zweite Anmerkung, in Ebd., S. 237: „Que chaque homme ne veuille rien considérer au-delà de sa sensibilité profonde, de son moi intime, voilà pour moi le point de vue de la Révolution intégrale. Il n'y a de bonne révolution que celle qui me profite, à moi, et à des gens comme moi. Les forces révolutionnaires d'un mouvement quelconque sont celles capables de désaxer le fondement actuel des choses, de changer l'angle de la réalité.“ Vgl. Ebd., S. 245: „Sans méconnaître les avantages de la suggestion collective, je crois que le Révolution véritable est affaire d'individu.“ Vgl. auch Artauds vierte Anmerkung, Ebd. S. 245: „Il s'agit bien des conditions intérieures de l'âme qui ne sont encore que le premier degré de la délivrance définitive. La liberté n'est qu'un point perdu en face de l'esprit. [...] La liberté véritable est en nous, mais elle est pourrie de formes adverses et que nous sommes profondément incapables de démêler. Le chemin de soi-même est dur, subtil, compliqué.“ Vgl. auch Rössner, „Der Ruf nach dem »Retter«, in Ders., *Auf der Suche nach dem verlorenen*, S. 146.

<sup>268</sup> Finter, *Der subjektive Raum*, S. 2.

und nonkonformes Theater als ideales künstlerisches und an ein „Massenpublikum“ gerichtetes Medium, durch das man eigene Vorstellungen provokativ und sprachlich neu ausdrücken konnte, entsprachen der Dynamik und dem Transformationsanspruch eines Großteils der 68er-Generation in Frankreich. Artaud wurde vielleicht auch als eine Art „Anarchist“ gelesen und interpretiert, weil er von der Notwendigkeit eines inneren, individuellen und umfassenden Transformationsvorgangs überzeugt war und das Individuum vor dem blinden Funktionieren einer sich selbst entfremdeten Gesellschaft schützen bzw. zur Veränderung und Aktion motivieren wollte. In seiner Suche in archaischen Gesellschaften nach Elementen für ein harmonisches Leben formte Artaud aber keine politischen Gesellschaftsmodelle, sondern berief sich immer wieder auf das Individuum und den zunächst unvermeidlichen, schmerzhaft herbeizuführenden inneren Wandlungsprozess.

Die Studenten, Arbeiter, Philosophen, (Befreiungs-)Theologen, Politologen, Künstler etc. forderten in ihren jeweiligen engagierten Interessengruppen auch ein neues Menschenbild, eine Form der friedlichen Revolution und einer neuen Wirklichkeit, in der der Mensch nicht aufgrund von intellektuellen, finanziellen oder vererbten Privilegien Zugang zu kulturellen Einrichtungen und Bildungseinrichtungen erhielt, sondern als jeweils gleichwertiger Mensch betrachtet wurde, und sie forderten zunächst in Frankreich eine Gesellschaft, in der jeder freien Zugang zu Kunst und Kultur hatte, und in der diese Institutionen und deren Ausdruckspalette nicht staatlich manipuliert oder zensiert werden sollten.

Natürlich geschah diese Form des Aufrufs an die Gesellschaft und der Anklage an den (französischen) Staat durch viele Splittergruppen, Aktionen, Werke, Demonstrationen und in teilweise widersprüchlichen Ausprägungen, die jedoch alle eine Veränderung der gesamten Gesellschaft und der „herrschenden Zustände“ forderten. Dabei ist es interessant zu erwähnen, wie sich gerade in dieser Zeit Lateinamerika erneut „zum Projektions- und Wunschraum der jüngeren Generation Europas“<sup>269</sup> erhebt und teilweise unter ähnlich politisch-revolutionären und „exotistischen“ Vorzeichen wie zu Artauds Zeiten.

„Die Revolution, die man in dem vom Kalten Krieg in zwei Hälften gespaltenen Kontinent nicht oder nur schlecht verwirklichen konnte, schien in Lateinamerika nicht nur noch

---

<sup>269</sup> Vgl. z. B. **Rössner, Michael**: „Die Geschichte vom lateinamerikanischen Fenster im europäischen Haus. Zur wechselseitigen Wahrnehmung und Identitätskonstruktion Europas und Lateinamerikas“, in **Csáky, Moritz/ Feichtinger, Johannes (Hg.)**: *Europa – geeint durch Werte? Die europäische Wertedebatte auf dem Prüfstand der Geschichte*, Bielefeld: transcript, 2007, S. 157-178, S. 169.

wesentlich mehr gerechtfertigt, sondern auch real erreichbar; das Vorbild der kubanischen Revolution, die Öffnung des Christentums in der Befreiungstheologie, aber natürlich auch ein gehöriges Maß an Abenteuerlust und Exotismus führten zu einem „Boom“ des Interesses an Lateinamerika, der sich in dem Studentenandrang zu Lateinamerika-Studien ebenso zeigte wie in dem humanitären und politischen Engagement vieler Intellektueller.“<sup>270</sup>

Die allgemein unter dem Begriff der Poststrukturalisten<sup>271</sup> zusammengefassten Philosophen Foucault, Deleuze, Derrida, Barthes, Lacan, Baudrillard etc. prägten durch ihre Diskurse und Anstöße zur Sprache, Sprachverwendung, Sprachstruktur (Dekonstruktion) etc. und deren Beziehung zur (gesellschaftlichen) Wirklichkeit die Bewegung der 68er maßgeblich und wurden teilweise natürlich auch selbst durch das marxistische Gedankengut geprägt.

Als deutlichstes Beispiel in Zusammenhang mit Artaud lassen sich neben den angesprochenen Philosophen und theaterpraktischen Experimenten und neben vielen Vergleichsmöglichkeiten und Vertretern vor allem die Gruppe *Tel Quel* nennen und das in der Artaud-Rezeption legendäre fast schon selbst zum Mythos erhobene *Colloque de Cerisy* aus dem Jahr 1972. Jannarone geht in ihrem Werk dabei sogar so weit zu sagen, dass der Blick auf Artaud, und so wie wir sein Werk heute sehen und lesen, noch immer vor allem durch die „linke“ Perspektive der vielfältigen Vertreter aus den 1960er Jahren geprägt sei, was durchaus zu hinterfragen ist:

---

<sup>270</sup> **Rössner**, *Die Geschichte vom lateinamerikanischen Fenster*, S. 169. Vgl. auch den 2006 ausgestrahlten Kino-Film *La Faute à Fidel!* von Julie Gavras, der auf dem Buch von Domitilla Calamai „Tutta colpa di Fidel“ beruht und diese Zeit um 1968 in Paris aus der Perspektive einer der Veränderung unverständlich gegenüberstehenden 9-jährigen Französin anhand des Wandlungsprozesses ihrer Familie und ihres unmittelbaren sozialen Umfelds beschreibt: Thema sind das politische Engagement der zunächst angepassten bourgeoisen und dann kommunistisch aktiven Eltern: der spanische Vater ist Anwalt und aus dem Franko-Regime geflohen (nimmt seine Schwester und deren Tochter in seiner Familie auf, weil der kommunistische Schwager dem Regime zum Opfer fiel) und er reist nach Chile, um dort „Allende zu unterstützen“. Die Mutter ist Journalistin und wird im Bereich der Abtreibungsproblematik in Frankreich aktiv. Sie veröffentlicht ein provokatives Buch mit Zeugnissen von Frauen zu diesem Thema. Thema des Films sind auch die verschiedenen Ideologien, Projektionen, Demonstrationen und Konflikte der 68er-Bewegung in Bezug auf die politischen Ereignisse in Lateinamerika, die sich in den konkreten Konsequenzen für die Protagonistin widerspiegeln (Statuswechsel innerhalb der Gesellschaft, Wechsel der Kindermädchen, Wechsel des Freundeskreises der Kinder und der Eltern, Wechsel der Schule etc., Entfremdung der Familienmitglieder, Konfrontation und neue Annäherung etc.).

<sup>271</sup> Vgl. zum Begriff des Poststrukturalismus in der Literaturwissenschaft: **Culler**, *Literaturtheorie*, S. 181/182 (Stichwort *Poststrukturalismus* und Stichwort *Dekonstruktion*). „Überhaupt zeigt der Poststrukturalismus weniger die Unzulänglichkeiten und Irrtümer des Strukturalismus auf, als dass er sich vom Projekt einer Bestimmung dessen abkehrt, was kulturelle Phänomene verstehbar macht, und stattdessen eher die Kritik von Konzepten wie Wissen, Geschlossenheit, Subjektivität hervorhebt. Jedes dieser Phänomene behandelt er als Phänomen problematischer Wirkung. [...] Der Begriff ›Poststrukturalismus‹ gilt als Sammelbegriff für eine breite Spanne theoretischer Diskurse, deren Gemeinsamkeit in der Kritik der Vorstellung vom objektiven Wissen und eines sich selbst gewissen Subjekts zu sehen ist. Auf diese Weise sind alle gegenwärtigen Feminismen wie auch alle psychoanalytisch, marxistisch oder historisierend ausgerichteten Theorien Teil des Poststrukturalismus.“

„Most of us encountered Artaud by way of the '60s; that is to say, through the concerns of critics, editors, and interpreters such as Susan Sontag, Jacques Derrida, the *Tel Quel* group, and Paule Thévenin, and artists such as Peter Brook, Jerzy Grotowski, and the Living Theatre. In the '60s, Artaud's works were embedded in a context that we can broadly call leftist: one characterized by a striving, through the advancement of human awareness and creativity, to create a new social and political world in which a greater number of people could enjoy a greater amount of individual liberty and happiness.“<sup>272</sup>

Die Anfang der 1960er Jahre vom Schriftsteller Philippe Sollers und zwei Kollegen gegründete literatur-kritische und an die Avantgarde angelehnte Gruppe *Tel Quel* verstand die geforderte Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und Strukturen vor allem textkritisch und damit sprachlich. Innerhalb der vorhandenen Sprache, Sprachgewohnheiten, Sprachmuster oder gesellschaftlich kodierten „Zeichensprache“ würden sich die hinterfragten Diskurse von Macht, Sexualität, Wissen, Subjekt, Wahnsinn etc. nicht mehr ausreichend abbilden oder besprechen lassen, wenn nicht die Struktur und Zeichen sowie der Prozess der Sprache selbst zunächst untersucht, freigelegt, umstrukturiert und neu definiert werde. So wollte man sich zunächst sprachlich von veralteten Strukturen und Denkmustern befreien und eine (Bewusstseins-)Veränderung auf dieser ersten Ebene ermöglichen. Die zeitgleich gegründete gleichnamige Zeitschrift *Tel Quel* bot poststrukturalistischen Philosophen (Derrida, Foucault), Intellektuellen (Barthes, Genette, Guyotat), aber auch der bekannten Psychoanalytikerin Julia Kristeva das passende Sprachrohr für ihre Forderungen, Überlegungen und radikalen Infragestellungen und machte ihre teils provokativen Ideen dadurch bekannt. Jannarone fasst die veröffentlichten Ideen einiger der genannten Intellektuellen, die Teil der *Tel Quel* Gruppe waren oder in ihrer Zeitschrift veröffentlichten und die in Bezug zu Artaud schrieben in ihrer Einführung, kurz zusammen:

„Derrida used Artaud's writings as key texts in developing his concept of deconstruction, reading them as concrete resistances to interpretation, wholeness, and completion. Julia Kristeva used Artaud's œuvre to theoretically tie political and poetic resistance together in terms of the “subject in process”, arguing that Artaud's very being, manifested in his “déchirements” of language and his “éructations”, defied and ruptured the order of logic and law. Other writers of the *Tel Quel* group, at the height of their excitement over the possibilities of the cultural revolution in the late 1960s, read Artaud's texts as radically subversive in Maoist terms.“

Im Sommer 1972 fand dann das bekannte, von Sollers in Cerisy-la-Salle organisierte Kolloquium *Vers une révolution culturelle: Artaud, Bataille* statt, bei dem unter den Vortragenden zu Artaud z. B. Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Pierre Guyotat, Guy

---

<sup>272</sup> Jannarone, *Artaud and his doubles*, S. 2.

Scarpetta etc. zu finden sind. Artauds Werk und Person wurden nicht nur zum Vorbild, sondern zur neuen literarischen, psychoanalytischen und philosophischen Zielscheibe für diverse (poststrukturelle) Diskurse und Ansätze, die im Zusammenhang mit einer Kultur-Revolution, einer Körper-Revolution, einer Sprach-Revolution bzw. einer Transformation der – nationalen und europäischen bzw. westlich kapitalistisch geprägten – Gesellschaft standen. Einige der damals vorgestellten und dann viel gelesenen, diskutierten und rezipierten Ansätze, wie Kristevas *Le sujet en procès* wirken bis heute in der Artaud-Rezeption.

Wie Jannarone schon erwähnte, war diese Zeit der theoretischen und praktischen, fruchtbaren und radikalen, vor allem sprachlichen (poststrukturalistischen) Auseinandersetzung mit Artauds Denken und Schaffen für die gesamte folgende Artaud-Rezeption von Bedeutung und wirkt bis in die Gegenwart auf neue Bewertungs- oder Lesemuster von Artauds Werk, wenn auch nicht in dem Gewicht, wie Jannarone es vermutet.

Aufschlussreich ist daher die Erwähnung des 2003 von Olivier Penot-Lacassagne durchgeführten zweiten *Colloque de Cerisy*, welches 2009 in verschriftlichter Form unter dem Titel „Antonin Artaud «littéralement et dans tous les sens» erschienen ist.<sup>273</sup> Die Beiträge des Kolloquiums verstehen sich einerseits anknüpfend an das erste *Colloque*; andererseits betonen der Organisator und die teilweise aus der aktuellen Artaud-Forschung bekannten Autoren wie Dureau, Tomiche und Antle, aber auch eine Chance zur Reorientierung in der Artaud-Rezeption durch die Vorstellung neuer Ansätze oder durch die offene Neubetrachtung von damals bekannt gewordenen Philosophen und Artaud-Rezipienten (Deleuze<sup>274</sup>, Derrida):

---

<sup>273</sup> **Penot-Lacassagne, Olivier (textes présentés et réunis):** *Antonin Artaud 3, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 30 juin-10 juillet 2003*, Caen 2009.

<sup>274</sup> Vgl. den bereits in einer Fußnote im Zusammenhang mit Foucault zitierten Artikel von **Diogo Sardinha**: „Entre Délaissement et radicalisation, les utilisations d’Artaud par Foucault et Deleuze“, in: **Penot-Lacassagne, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »**, S. 283-296. Sardinhas beschriebener Bezug von Deleuze zu Artaud verweist auf die schon genannten Begriffe des „organlosen Körpers“ und die Schizoanalyse sowie auf die befreiende Wirkung, die Schizophrenie und Psychose auf den Menschen (am Beispiel Artaud) haben: „Si *L’Anti-Œdipe* commence par un appel à la libération du schizophrène, c’est notamment qu’il reconnaît la capacité innovatrice de la maladie et les facultés libératoires de la psychose.“ (Ebd., S. 287f.) Dabei fasziniert Deleuze an Artaud vor allem sein ständiger Kampf gegen die „Zwänge“ einer äußeren (gesellschaftliche formierten) Übermacht oder Struktur und zum anderen „la radicalisation de l’immancence : si à la fin de sa vie Artaud revendique notre affranchissement non plus de Dieu, dont on sait qu’il est déjà mort, mais de ceux qui jugent en son nom et en perpétuent la tradition, Deleuze, lui, fait un pas de plus pour viser les structures intellectuelles sur lesquelles ce jugements s’étaient, à savoir l’infinitude du temps et l’obsession de l’ordre.“ (Ebd., S. 290)



„Organisé trente ans après la manifestation conduite en ces lieux par *Tel Quel* (29 juin-9 juillet 1972 : « Vers une révolution culturelle : Artaud, Bataille »), ce colloque a offert la possibilité d’une approche globale qui était alors impossible en raisons des lacunes éditoriales. [...] Nous n’avons pas essayé non plus de coucher Artaud sous telle ou telle bannière critique, post-derridienne ou néo-deleuzienne. Nous n’avons pas tenté de le convertir à nos croyances d’aujourd’hui. Lire Artaud n’impose plus les contorsions d’hier et d’autrefois [...]. Alors que les mots *révolution* et *culture* ont versé dans le divertissement et le culturel, cette œuvre demeure comme «un glaçon mal avalé» (I,50) : moins une enseigne collective qu’une aspiration et une résistance individuelles, un refus diversement partagé, l’amorce pour les uns et pour les autres d’un pas au-delà.<sup>275</sup>

Aus den Beiträgen des *Colloque* möchte ich kurz auf den Artikel von Guillaume Bridet *Artaud et le ressourcement mythique des années trente*<sup>276</sup> und den Aufsatz von Marcelo Galucci *Antonin Artaud et le Mythe de l’Atlantide*<sup>277</sup> verweisen, da beide einen aktuellen Bezug zu den mexikanischen Texten von Artaud herstellen und das Thema neu bearbeiten. Während *Tel Quel*, so knüpft Bridet an das erste Kolloquium an, vor allem die Bewegung Artauds in den letzten Jahren seines Schaffens weg vom mythischen Denken fokussiert und analysiert hatte, soll es in seinem Artikel um die Ausformung und Suche nach einem neuen Mythos bei Artaud gehen, aus der heraus Bridet dann erklären würde, warum Artaud das Konzept eines mythischen Ursprungsdenkens in den späten Jahren nicht mehr aufgenommen habe. Die Suche nach einem neuen Mythos ist seiner Meinung zunächst aus dem individuellen Bewusstsein einer inneren Entfremdung oder Abkopplung vom eigenen Ich und dann dem kollektiv empfundenen Bewusstsein einer verlorenen oder entfremdeten Generation bzw. europäischen Gesellschaft entstanden.<sup>278</sup> Bei dem Versuch, konkret in Mexiko einen solchen mythisch beispielhaften, verbindenden, einheitlichen kulturellen Urgrund zu finden und lebendig darzustellen, werde seine Idee einer „synkretistischen Wirklichkeit“ deutlich. Dieses „Geheimnis“ einer in allen (noch nicht entfremdeten, sondern archaischen) Kulturen wiederzubelebenden, kulturellen Ursprungsquelle könne und sollte sich also jedem Menschen offenbaren.<sup>279</sup> Für Bridet ist Artauds Besuch bei den Tarahumara und deren poetische Darstellung letztlich nur ein willkürliches, aber zunächst anschauliches Beispiel, damit Artaud seine Idee eines einheitlichen

<sup>275</sup> **Penot-Lacassagne**, *Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »*, S. 5/6 (Avant-Propos *Un Pas Au-Delà*).

<sup>276</sup> **Bridet, Guillaume**: „Artaud et le ressourcement mythique des années trente“, in: **Penot-Lacassagne (éd.)**, *Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »*, S. 49-59.

<sup>277</sup> **Gallucci, Marcello**: „Antonin Artaud et le mythe de l’Atlantide“, in: **Penot-Lacassagne (éd.)**, *Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »*, S. 89-98.

<sup>278</sup> **Bridet**, *Artaud et le ressourcement mythique des années trente*, S. 50.

<sup>279</sup> **Bridet**, Ebd., S. 51f.

mythischen Urgrunds verdeutlichen kann. Diese verallgemeinernde Sichtbarmachung scheitert dann u.a. an Artauds Feststellung, dass auch in Mexiko und auch bei den Rarámuri ein solcher mythischer Urgrund vielleicht doch nicht (mehr) spürbar oder greifbar ist oder nie vorhanden war, weil auch diese scheinbar archaischen Kulturen eben nicht mehr unangetastet im vorkolonialen Zustand verharren. Damit beginnt der Begriff des mythisch gedachten Urgrunds in Artauds Konzeption vom Theater und von der geforderten Transformation der europäischen dekadenten Kultur bzw. von ihrer Rückkehr zu ihrem „geheimnisvollen“, einheitlichen mythischen Ursprung zu wackeln. Dies sei ein wesentlicher Grund, warum dann in den späteren Texten Artauds kaum oder gar nicht mehr von diesem Begriff die Rede sei:

„Mais la décadence occidentale, l'entropie des mythes et les limites dramaturgiques du théâtre laissent peser la menace d'une déperdition de la vie. De la même manière qu'un fossé séparait la pensée du corps et du monde, c'est la culture qui se trouve à présent séparée des forces cosmiques. Si l'on ajoute à cela le peu d'écho que rencontrent les propositions d'Artaud, c'est finalement le processus de rationalisation lui-même qui est mis en cause. De ce point de vue, on comprend pourquoi la pensée mythique, non seulement ne se fige pas en dogme et se déploie selon une dynamique vivante et buissonnante, parfois contradictoire, mais ne peut également être qu'un moment transitoire dans son parcours intellectuel et spirituel.“<sup>280</sup>

Galucci greift in seinem Aufsatz einen der bekannten Tarahumara-Texte wieder auf und sucht eine nachvollziehbare Antwort auf die Frage, warum Artaud ausgerechnet in die Tarahumara reiste und dort dann eine später nicht wieder aufgenommene Verbindung der Tarahumara mit den Atlantis-Königen sieht. Dabei hinterfragt er nicht nur die Bedingungen der Entstehung des Textes, sondern auch die eventuelle Bezugnahme auf andere Schriften und die indirekte oder direkte Inspirationsquelle bei anderen Autoren (Alfonso Reyes<sup>281</sup>, Fabre d'Olivet, Guénon etc.) oder bei Kultstätten bzw. Kultobjekten, die Artaud besucht bzw. gesehen hat. Galucci zeichnet so einen konstruierten, aber zumindest möglichen Weg der Textentstehung nach, wenn er den (Personen-)Kontext, in dem sich Artaud in Mexiko bewegte, mit einbezieht. Einen ganz ähnlichen Versuch hatte 1999 schon der im Anschluss erwähnte mexikanische

---

<sup>280</sup> **Bridet**, Ebd., S. 57f.

<sup>281</sup> Galucci geht davon aus, dass Artaud das Gedicht „Las Yervas del Tarahumara“ des mexikanischen Dichters Alfonso Reyes aus dem Jahr 1929 (**Reyes, Alfonso**: *Yervas del Tarahumara*, Buenos Aires 1934.), welches später in der Arbeit noch explizit erwähnt werden soll, gekannt habe und deutet einen direkten Briefkontakt zwischen Artaud und Reyes an. Außerdem verweist er als Zeugnis auf den Artikel von Alfonso Reyes: „Artaud. No se juega infamemente con los Dioses“, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, no. 269, 1993, S. 47-49. Reyes teilweise etwas arrogant wirkenden Bemerkungen zu Artauds naiver Vorstellung von seiner mexikanischen indigenen Kultur und zwei von Artauds Briefen an Reyes werden auch von Aldolfo Castañón in seinem Artikel „Tres testigos en busca de Artaud“ abgedruckt und kommentiert. <http://www.armasyletras.uanl.mx/numeros/70/7.pdf> (*Armas y Letras*, Revista de arte, literatura y cultura de la UANL (Universidad Autónoma de Nuevo León), No. 70, ohne sichtbare Monats-/Jahresangabe, S. 33-39, S. 36ff.

Literaturwissenschaftler Enrique Flores gemacht.<sup>282</sup> Die Parallelen, aber auch die unterschiedlichen Quellen, die beide Texte ansprechen bzw. herausarbeiten, und die fehlende Bezugnahme vonseiten Galuccis auf Flores Artikel (– wir gehen hier davon aus, dass er seinen Text erst 2003 für das *Colloque de Cerisy* verfasst hatte –) machen einmal mehr deutlich, dass die unbewusst oder bewusst als „peripher“ eingestuft Forschungen aus dem räumlichen „Zentrum“ Mexiko, (– in dem Sinn, dass es um Artauds Mexikoaufenthalt und seine mexikanischen Texte geht –) in Europa nicht oder kaum rezipiert werden.

Mit dieser Feststellung möchte ich in das letzte Themengebiet überleiten. Die Verbindung von Artauds Schaffen und dem Gedankengut der 68er-Generation hat einen bedeutenden Raum in der gesamten Artaud-Rezeption eingenommen und löste damit selbst wieder ein erhebliches Rezeptions- und Forschungsecho aus. Mythisierte Betrachtungsweisen aus dieser Zeit zu Artaud und seinem Werk haben sich nur teilweise bis in die Gegenwart gehalten und werden dann zum Teil z. B. auch durch aktuelle Beiträge oder Kolloquiums-Impulse (Cerisy 1972, Cerisy 2003) neu dargestellt und hinterfragt. Der hier nur rudimentär vorgestellte Ansatz zu Artauds Echo in der 68er-Bewegung ist für meine Arbeit „nur“ in Bezug auf den rezipierten kulturkritischen Aspekt relevant, der im Folgekapitel anhand der Betrachtung und Diskussion seiner *Messages Révolutionnaires* in die kulturwissenschaftliche Diskussion integriert werden soll.

## 2.6 Artaud und die mexikanische Kultur

Dieser Themenkomplex leitet gleichzeitig schon in das folgende Kapitel über, in dem der Kulturbegriff bei Artaud in seinen mexikanischen Schriften ausführlich betrachtet und unter anderem auf der Folie postkolonialen Gedankenguts dargestellt und hinterfragt werden soll. Ich möchte an dieser Stelle kurz auf einige Vertreter eingehen, die sich im engeren und weiteren Sinn mit der Frage der Kultur in Artauds Werk auseinandergesetzt haben. Artaud hat sich vor allem mit der orientalischen (z. B. Balinesisches Theater oder *Héliogabale*), mit der präkolumbianischen oder mexikanischen, mit der keltischen, der chinesischen, der tibetischen und der indischen Kultur beschäftigt sowie mit religiösen, philosophischen und esoterischen Elementen

---

<sup>282</sup> Flores, Enrique, *Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida*, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, Vol. X, núms. 1-2 (99.1-2), México D.F. 1999, S. 187-224.

der jeweiligen Kultur. Hier wollen wir uns in Ausrichtung auf das Thema der Arbeit nur auf die mexikanische bzw. präkolumbianische Kultur beschränken. Unter dem Thema lassen sich sowohl die in den 1980er Jahren bekannt gewordenen Ansätze zur Interpretation von Artauds mexikanischen Texten als romantisierte und teilweise gescheiterte „Suche nach dem verlorenem Paradies“ integrieren als auch die noch nicht zahlreichen Analysen oder Kommentare zu Artauds mexikanischen Texten. Dafür sollen die Autoren Le Clézio, Rössner, Flores und Penot-Lacassagne als vier wichtige Vertreter herausgegriffen werden, da Weisz schon entsprechend besprochen wurde und andere Vertreter nur kurz, aber ausreichend, in den Folgekapiteln erwähnt werden.

Sicherlich ist hier zunächst nochmals Luis Cardoza y Aragón's Beitrag zu Artauds Rezeption in Mexiko zu erwähnen, da er 1962 Artauds bis dahin auffindbare mexikanische Texte, an deren teilweiser Übersetzung er 1936 damals für die Tageszeitung *El Nacional* beteiligt war, als erster in Mexiko herausgibt und darin Artaud ein poetisches Vorwort gewidmet hat. In den 1970er Jahren (in der französischen *Europe*-Fassung in den 1980er Jahren) geht er auf die Frage ein, warum Artaud ausgerechnet die mexikanische und dann die Rarámuri-Kultur aufgesucht hätte und beschreibt Artauds Aufenthalt in Mexiko-Stadt anschaulich als Freund und Zeitzeuge. Es soll hier noch, Luis Mario Schneider, der Folge-Herausgeber von Artauds mexikanischen Schriften in Mexiko genannt werden, da er in den 1970er Jahren ein umfassendes Vorwort zu Artauds Texten verfasst hatte, in dem er Artauds Reise und Kontakte sowie Umstände der Reise und die der Textentstehung ausführlich nachzeichnet und erklärt. In der Gegenwart haben Artauds mexikanische Texte in Mexiko noch mehr an Bedeutung verloren und werden, wenn überhaupt, dann nur mit Schneiders altem Vorwort neu verlegt. Zu nennen wäre hier auch noch die in Mexiko forschende Französin Fabienne Bradu, die sich aber darauf beschränkte, Artaud 2008 indirekt sichtbar zu machen, indem sie den jahrzehntelangen Briefwechsel zwischen Luis Cardoza und Paule Thévenin auf Spanisch unter dem Titel *Artaud, todavía* veröffentlichte.

Die vorliegende Arbeit möchte einerseits an einige der erwähnten Rezeptionsimpulse anknüpfen, aber vor allem auch einen aktuellen Beitrag zum Thema *Artaud und die mexikanische Kultur* leisten. Auf diesem Hintergrund scheint die Konzentration auf die erwähnten und folgenden vier Vertreter sinnvoll und aufschlussreich:

Der Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger von 2008 Jean-Marie Gustave Le Clézio, der mehrere Jahre in Mexiko (Michoacán) gelebt und geforscht hat, widmete Ende der 1980er Jahre in seinem Essay *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue* einen seiner darin versammelten Aufsätze aus dem Jahr 1984 Artauds Mexikoreise und -texten. Schon 1973 beschäftigte er sich mit dem Thema in seinem Artikel *Der Verhexte* (oder der *Verzauberte*), weshalb hier beide zitiert werden.<sup>283</sup> Ethnografische und biografische Daten werden in seinem Artikel aus den 1980er Jahren als Rahmenbedingung für Artauds mögliche Reise und sein Schaffen in Mexiko erwähnt. Auch die an archaischen Kulturen orientierten, in Paris ansässigen Intellektuellen und Künstler der 1930er Jahre werden von Le Clézio ins Blickfeld gerückt, da sich Artaud durch den regen Austausch mit diesen schon in Frankreich eine gute Projektionsfläche für sein mythisch-magisches, „primitives“ Mexiko bot. Auf literarischer Ebene diskutiert Le Clézio in den 1980er Jahren Artauds Suche nach einem Paradies bzw. seinen Traum von einer heilen Welt in einer archaischen Gesellschaft. So ähnlich argumentiert Rössner 1988 in seiner Habilitationsschrift *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Mit der Infragestellung von Artauds Tarahumarareise will Le Clézio keine Diskussion zu diesem Thema eröffnen, sondern nur aufzeigen, dass eine real stattgefundene oder nur angestrebte, aber nicht verwirklichte Reise letztlich keinen Einfluss auf Artauds poetische Tarahumara-Texte genommen habe.<sup>284</sup> Artauds Reise in die Sierra Tarahumara wird eher als eine surrealistisch anmutende Projektion eines poetischen Traums von der mexikanischen Kultur gedeutet. Dabei hätte, so Le Clézio, Artauds inneres Wunschbild von Mexikos ursprünglicher Kultur die eigentliche mexikanische „Alltagswirklichkeit“ und die der Indigenen vor Ort immer wieder überlagert:

---

<sup>283</sup> **Le Clézio, J.M.G.:** „L’Envoûté“, in *Les Cahiers du Chemin*, n°19, 16/10/73, Gallimard, Paris, S. 51-67.

<sup>284</sup> Die immer wieder als provokant empfundene Infragestellung von Artauds Reise kann man bei Le Clézio übrigens schon im Artikel „L’envoûté“ aus dem Jahr 1973 nachlesen. **Le Clézio, J.M.G.:** „L’Envoûté“, in *Les Cahiers du Chemin*, n°19, 16/10/73, Gallimard, Paris, S. 51-67, S. 63 : „Le récit d’Artaud est tellement désabusé, amer, qu’on est même en mesure de se demander s’il est réellement allé jusqu’aux villages Tarahumaras, ce qu’il a vu, ce qu’il a rencontré. [...] Bien entendu, les Tarahumaras n’étaient pas là, et ce n’est pas eux qu’Artaud était parti rencontrer. Ni eux, ni leurs mythes, ni même le dieu Hicouri.“

Auch **Rössner** lässt zumindest im Raum stehen, ob Artaud in die Sierra gereist sei oder nicht und erwähnt dazu unterstützend Le Clézios Artikel. Vgl. **Rössner, La fable du Mexique**, S. 56 : „[...] obwohl er zuvor in einer immer noch geheimnisumwobenen Reise das schwer zugängliche Gebiet der Tarahumara-Indianer aufgesucht haben soll, [...]“. In seiner Habilitationsschrift schreibt er dann aber: „[...] obwohl er zuvor in einer immer noch geheimnisumwobenen Reise das schwer zugängliche Gebiet der Tarahumara-Indianer aufgesucht hat, [...]“. Vgl. **Rössner, Der Ruf nach dem »Retter«**, in **Ders., Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies**, S. 153.

„Culte du soleil, dualisme yin/yang, médecine par les plantes, tirs magiques, sacrifices, religion du peyotl; tout cela est l'expression pour Artaud du cœur même de son rêve, et donne naissance à une vision si puissante qu'elle semble effacer totalement la réalité quotidienne du Mexique.“<sup>285</sup>

Le Clézio stimmt auch mit der Feststellung von Luis Cardoza überein<sup>286</sup> – dieser ist als Artauds „Freund“ und Augenzeuge in Mexiko-Stadt von Artauds realem Unternehmen in der Tarahumara überzeugt – dass Artaud das Mexiko, das er suchte, nie gefunden habe<sup>287</sup>, denn eigentlich habe Artaud schon vor seiner Reise gewusst, was er in dieser Kultur suchen und vor allem finden wolle, nur ist *die* mexikanische Kultur eben nicht (mehr) so archaisch, wie Artaud sich das vorgestellt hatte.<sup>288</sup>

„[...] l'Europe est devenue pour Artaud un enfer. Un enfer qu'il fuit ; et c'est le Mexique qu'il choisit pour essayer de réaliser le rêve de sa vie, le rêve d'une existence nouvelle dans un pays dont les forces occultes et le pouvoir d'imagination sont encore intacts.“<sup>289</sup>

Und damit ist Artauds poetische Reise, wenn sie denn stattgefunden habe, für Le Clézio letztlich eine „gescheiterte“ und „verfehlte“ und vor allem der zentrale Auslöser für Artauds folgenden „Bruch“ mit der westlichen Kultur.<sup>290</sup> So schließt Le Clézios dann seinen Artikel von 1984 auch sehr ernüchternd:

„Mais le monde moderne rejette les rêveurs et les visionnaires; et le poète Antonin Artaud mourra dans l'isolement, brûlé de l'intérieur [...] et sans l'aide du Yumari, la danse funéraire

---

<sup>285</sup> **Le Clézio, J.M.G.:** „Antonin Artaud ou le rêve mexicain“, in **Ders.:** *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, Paris 1988, S. 193-205, S. 200.

<sup>286</sup> „Ce qu'il cherchait, il n'allait le découvrir dans aucune réalité. Nulle part. Ce qu'il cherchait n'existait pas. Ne pouvait exister que dans son imagination.“ **Cardoza y Aragón, Luis:** „Pourquoi le Mexique? (Avec une note liminaire de Jean-Clairance Lambert)“, in *Europe*, n°667-668, nov.-déc. 1984, S. 94-109, S. 105. **Cardozas** zitierter Artikel *Pourquoi le Mexique?*, der 1984 in der Zeitschrift *Europe* veröffentlicht wurde, erschien in Mexiko bereits 11 Jahre früher unter dem Titel *Artaud in Mexiko*. Vgl. **Cardoza y Aragón, Luis:** *Artaud en México*, Plural, núm.19 (abril de 1973), pp 12-15. Vgl. auch Cardozas poetisches Zitat: „Confundió, por desesperación, el Nuevo Continente con un nuevo contenido.“ (**Cardoza**, *Prólogo*, in: **AA**, *México*, S. 13.)

<sup>287</sup> „Artaud ne trouve pas en réalité le Mexique qu'il cherche.“ **Le Clézio, J.M.G.:** „Antonin Artaud ou le rêve mexicain“, in **Ders.:** *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, Paris 1988, S. 193-205, S. 199.

<sup>288</sup> „Il [Artaud] sait déjà ce qu'il va trouver avant d'y être allé.“ **Le Clézio, L'Envoûté**, S. 63. Vgl. hierzu auch Rössners ähnlichen Kommentar, **Rössner, La fable du Mexique**, S. 53: „[...] andererseits zeigt sich der stark illusionistische Charakter seines Mexiko-Bildes, das der Konfrontation mit der Realität nicht standzuhalten vermag.“ Vgl. auch Ebd., S. 55: „[...] so muß er doch nach und nach zur Kenntnis nehmen, daß wenigstens in den großen Städten die mexikanische Realität ganz und gar nicht seiner Idealvorstellung entspricht.“

<sup>289</sup> **Le Clézio, Antonin Artaud ou le rêve mexicain**, S. 197.

<sup>290</sup> „Du simple point de vue de l'observation, le voyage d'Artaud à Norogachic est un échec. [...] Après les Tarahumaras, la rupture d'Artaud ne fait plus de doute. Ce voyage bâclé, raté, et sans conséquence, a agi sur lui comme un détonateur.“ (**Le Clézio, L'Envoûté**, S. 63.) Vgl. zum „Bruch“: **Le Clézio, Antonin Artaud ou le rêve mexicain**, S. 205. Vgl. auch **Rössner, La fable du Mexique**, S. 56: „Und das führt schließlich zu der gänzlich negativen Bilanz, die Artaud in einem erst sehr spät aufgefundenen Text aus demselben Jahr zieht: [...] J'espérais trouver ici [au Mexique] une forme vitale de culture et je n'ai plus trouvé que le cadavre de la culture de l'Europe [...]. (Vgl. Artaudzitat, **AA**, *Messages, Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne...*, S. 130.)

par laquelle les Tarahumaras aident l'âme à sortir du corps pour parvenir jusqu'à Rehuegachi, au plus haut du ciel.<sup>291</sup>

Der Wiener Literatur- und Kulturwissenschaftler Michael Rössner hat sich im Zusammenhang mit einem seiner Spezialgebiete, der französischen Avantgarde, mehrmals mit Artaud und seinen mexikanischen Texten beschäftigt. Hier sollen der Artikel „*La Fable du Mexique*“ oder vom Zusammenbruch der Utopien. Über die Konfrontation europäischer Paradiesprojektionen mit dem Selbstverständnis des „indigenen“ Mexiko in den 20er und 30er Jahren aus dem Jahr 1987 und ergänzend das ähnliche Kapitel aus seiner Habilitationsschrift *Der Ruf nach dem »Retter« aus den außereuropäischen Kulturen: Antonin Artaud zwischen dem Orient und den Tarahumaras* genannt werden, weil er in diesen auch die Frage von Artauds Kulturbegriff behandelt. Laut Rössner und entgegen Le Clézio besaßen das Mexikoprojekt und die Reise dorthin eine wichtige Motivation:

„Aber sein [Artauds] Streben nach dem außereuropäisch-„primitiven“ Denken beruht doch auf dem Willen zu einer *Veränderung* der europäischen Kultur, nicht auf der Absicht einer bloßen Flucht aus ihr.“<sup>292</sup>

Denn Artauds „Feststellung des Bankrotts der europäischen Vernunftkultur“<sup>293</sup> nach einigen verfehlten oder wenig erfolgversprechenden Projekten in Frankreich mündet dann bewusst in das Projekt der Mexikoreise. Diese seine mit Europa abrechnende Überzeugung drücke sich vor allem in den *Revolutionären Botschaften* aus. Wie in den *Botschaften* nachzulesen ist, geschieht die innere und äußere Reise in die für ihn fremde Kultur nicht ohne Projektionen, Enttäuschungen und eine gewisse „Korrektur“ seines Bildes von der mexikanischen Kultur. Bei Artaud werde zum Beispiel der Indigene, in seinem Fall der Rarámuri, teilweise zu einer „Inkarnations“-

---

<sup>291</sup> **Le Clézio**, *Antonin Artaud ou le rêve mexicain*, S. 205. Vgl. nur zur möglichen Korrektur der ethnologischen Daten bei Le Clézio das schriftliche Gespräch (email vom 08.06.2011) mit **Carlos Vallejo Narváez** (vgl. Einleitung): [...] *El yúmari, o mejor dicho tuburi (según Matiana [su mujer Rarámuri] esta es la palabra correcta), es una ceremonia de usos múltiples. Se usa para ofrecer un animal, o los frutos nuevos. Se usa para pedir el agua, o en su exceso, para que no llueva tanto. Para pedir perdón al que vive arriba. Se usa para comerse una gallina en una casa. O bien para una fiesta grande de toda la comunidad. Se celebra en todo el año. Cuando hay una celebración de nutémari (darle de comer y beber al difunto), también se baila yúmari. Pero no es la celebración propia que se hace al difunto. Es parte de toda la fiesta por una persona que se ha ido. También se baila matachín, o fariseo, y se hacen carreras de bola y ariweta. La celebración para el difunto (nutémari) incluye muchas partes: tuburi, matachín, carreras, y lo propio de la ayuda para el difunto. [...] Vgl. auch Velasco Rivero SJ, Pedro J. de: „Yúmari o Tutuguri“, S. 181-206, in Ders., *Danzar o morir – Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, ITESO, Guadalajara 2006.*

<sup>292</sup> **Rössner**, Ebd., S. 57.

<sup>293</sup> Ebd., S. 53.

oder „Projektionsfigur“<sup>294</sup> einer wahren, lebendigen und ursprünglichen Kultur im Gegensatz nicht nur zu europäischen, sondern auch zur marxistisch bzw. sozialistisch orientierten mexikanischen Mestizengesellschaft.<sup>295</sup>

„Dieser Verbindung des Mythos der Revolution mit dem der Suche nach einem paradiesischen Denken im magisch-mythischen Bereich, für das die mexikanischen Indios als Inkarnationsfiguren zur Verfügung standen, verdankt das Mexiko der Zwischenkriegszeit seine Anziehungskraft [...].“<sup>296</sup>

In beiden Aufsätzen stellt Rössner auch fest, wie die französische Avantgarde durch ihr intensives Interesse an den „primitiven Kulturen“ dazu beiträgt, dass sich die lateinamerikanischen Künstler wieder mit ihrer verschütteten oder gespaltenen Identität wie auch mit ihrer Kultur beschäftigen und dies in der Folge zum Thema ihrer künstlerischen Auseinandersetzung machen:

„So gibt einerseits der idealisierte Indianer Amerikas eine Projektionsfigur für das von den Surrealisten angestrebte *andere* Denken ab, andererseits führt die durch den Surrealismus bewirkte Aufwertung der autochthonen Kulturen Amerikas dazu, daß die jungen Lateinamerikaner zu einem neuen Selbstbewußtsein finden, das sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Ausbildung einer von europäischen Strömungen abgekoppelten, in Europa aber um so stärker rezipierten Literatur niederschlägt.“<sup>297</sup>

Rössners Analyse, die auch den mexikanischen Autor Gregorio López y Fuentes<sup>298</sup> und damaligen Zeitgenossen von Artaud mit dem indigenistischen Roman *El Indio* einschließt, nimmt eine beidseitige Perspektive ein: die des noch surrealistisch geprägten, europäischen intellektuellen Avantgardisten Artaud in Frankreich und die des entzauberten, vom mexikanischen „Paradies“ zum Teil enttäuschten, aber dennoch schreibenden und fordernden Artaud in Mexiko. Rössner vergleicht Artauds Werke also

---

<sup>294</sup> Ebd., S. 57. Vgl. auch **Rössner**, *Der Ruf nach dem »Retter«*, in **Ders.**, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 154.

<sup>295</sup> **Rössner**, *Der Ruf nach dem »Retter«*, in **Ders.**, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 152.

<sup>296</sup> Ebd., S. 47f.

<sup>297</sup> **Rössner**, *Der Ruf nach dem »Retter«*, in **Ders.**, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 154. Vgl. auch, **Rössner**, *La fable du Mexique*, S. 57.

<sup>298</sup> **Rössner**, *La fable du Mexique*, S. 58ff. Vgl. auch **Borsò, Vittoria**, „Revolutionsroman und indigenistischer Roman“, S. 272-274, in **Rössner**, *Lat.amerik. Lit.gesch.*, S. 273: „Ab den 30er Jahren kommt der Revolutionsroman [in Mexiko] erneut in Mode, u.a. als Folge eines von *El Nacional* organisierten Wettbewerbs. [...] Neben der Verherrlichung des Martyriums der Campesinos (Fernando Robles' *La virgen de los cristeros*, 1934) werden Gründe für das Zusammenbrechen des Revolutionsideals gesucht, etwa in *Acomodaticio* (*Memorias* [sic, *Novela?*] *de un político de convicciones*) von Gregorio López y Fuentes (1943) und in *Cuando engorda el Quijote* (1937) von Jorge Ferretis. [...] Der erste indigenistische Roman, *El Indio* (1935), von Gregorio López y Fuentes, macht die »indígenas« zu Objekten ethnologischer Beobachtung, [...]“ Vgl. auch Stichwort **López y Fuentes, Gregorio**, in **Diccionario Porrúa**, Tomo I, A-N, Historia, Biografía y Geografía de México, 4. Edición, Editorial Porrúa, S.A., México D.F. 1976, S. 1208: „[...] Con José Vasconcelos y Alfonso Caso fue de los fundadores del Instituto Mexicano de la Juventud.“



nicht nur im Kontext der französischen Avantgarde, sondern führt die Analyse auf eine weitere Ebene, wenn er mit einem „indigenistischen“ lateinamerikanischen Roman den Blick auf lateinamerikanische Autoren und Werke als Impulsgeber für das Verständnis von europäischer Literatur öffnet. Außerdem könnte sein Forschungsansatz zu einer erneuten Hinterfragung der Stellung und Gattung der mexikanischen Texte Artauds innerhalb und außerhalb des französischen Literaturkanons motivieren. Auf Rössners aktuellere kulturwissenschaftliche Ansätze, die sich in den postkolonialen Kontext einordnen lassen, soll im Folgekapitel kurz eingegangen werden.

Als mexikanischen Vertreter möchte ich den bereits kurz zitierten Literaturwissenschaftler Enrique Flores erwähnen, da er in seinen zwei Artikeln aus den 1990er Jahren den surrealistischen Avantgarde-Hintergrund Artauds (bewusst) beiseite lässt, um einen Artaud aus „mexikanischer“ Perspektive heraus zu präsentieren:

„México juega un papel crucial en la acción revolucionaria de Artaud, y la Conquista está en el origen y marca el final de dos civilizaciones opuestas en su raíz.“<sup>299</sup>

In seinem Artikel aus dem Jahr 1999 *Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida*<sup>300</sup> gibt Flores sowohl europäische als auch mexikanische Werke und Autoren an, auf die sich Artaud beim Verfassen seines Textes gestützt haben könnte. Hier nennt er Carl Lumholtz, Carlos Basauri, Platons *Critias*, Sigüenza y Góngoras *Theatro de virtudes políticas*, als auch Brasseur de Bourbourgs Anmerkungen und Ausführungen in der französischen Übersetzung des *Popol Vuh* von 1861. Als für seine eigene Artaud-Forschung relevant erwähnt Flores sowohl den von Schneider zitierten Artikel von Bernardo de Ortiz y Montellano<sup>301</sup> als auch die Ansätze des Literaturwissenschaftlers

---

<sup>299</sup> Flores, Enrique: *La Conquête du Mexique: "Sacrificio, espectáculo y 'teatro de la crueldad' "*, CARAVELLE - Cahier du Monde Hispanique et Luso-Bresilien, Presses Universitaires du Mirail n° 82, Toulouse 2004, S. 89-124, S. 100.

<sup>300</sup> Flores, Enrique: „Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida“, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, Vol. X, núms. 1-2 (99.1-2), México D.F. 1999, S. 187-224.

<sup>301</sup> Luis Mario Schneider erwähnt und zitiert in voller Länge in seinem bekannten Vorwort für seine mexikanische Ausgabe „Viaje al país de los tarahumaras“ von 1975 vor allem eine Rezension des Poeten Bernardo Ortiz de Montellano vom 11.07.1936 im *El Nacional*. Montellanos Artikel „Artaud y el sentido de la cultura en México“ ist eine Antwort auf Artauds wenige Tage zuvor erschienenen Artikel „Lo que vine a hacer en México.“ (Schneider, Prologo *Artaud y México* in *AA*, México, S. 60-63 (Fussnote 53).) Der Artikel ist ein interessantes Zeitzeugnis für die Artaudforschung, weil Montellano Artauds Text diskutiert und ihn dabei – ähnlich wie viele Jahrzehnte später Rössner oder Penot-Lacassagne – mit dem Schriftsteller David Herbert Lawrence in Verbindung bringt. Montellano bezieht sich vor allem auf Artauds poetische und eben gerade nicht wissenschaftliche Annäherung an die mexikanische Kultur, in der er die „magischen Fähigkeiten der Seele“ und die „nicht intellektuellen, sondern unbekannten und subtilen Kräfte“ vor allem bei den Indigenen sucht: „Nosotros hemos discutido mucho y con más o menos fortuna estos temas, pero necesitamos que otros ojos venidos de otros pueblos nos descubran la realidad de nuestra propia vida como lo hace Artaud, con apasionado lirismo.[...] Desde luego sólo el arte será capaz de reflejarla, sólo la poesía logrará identificarse, como expresión con la vida del hombre nuevo.“

Gabriel Weisz aus dem *Palacio Chamánico*.<sup>302</sup> Flores meint, sich auf seine Quellen-Forschungen stützend, dass der Opferritus aus dem besprochenen Artaud-Text *Le Rite des Rois de l'Atlantide*, dessen Original nicht mehr zu existieren scheint, eine Erfindung Artauds gewesen sei.

„¿Viajó o no Artaud a la Tarahumara? No me he propuesto responder a esta pregunta, aunque durante mis lecturas me he sentido tentado por las dos respuestas. [...] no me cabe la menor duda: aunque una pluralidad de fuentes converja en la ceremonia, el rito es una invención de Artaud – poderosa y desgarradora –, y es una fuente del *teatro de la crueldad*.“

Greifen wir hier Le Clézios Argumentationsweise auf, ist diese Feststellung jedoch für die Literarizität oder Poesie des Textes unwichtig, und darum sagt auch Flores selbst, dass er damit nur aufzeigen wollte, dass Artaud sich eben nicht als Historiker oder Ethnologe, sondern als Poet mit „esoterischem“ Hintergrund in der Sierra bewegte.<sup>303</sup>

Ebenso stellt Flores auch klar, dass Artaud natürlich nicht der erste war, der die präkolumbianischen Völker – als eine Variante der paradiesischen Verortung – in einen Zusammenhang mit der mythischen Insel Atlantis bringt. Flores ausgearbeitete und wiederholte Hypothese, Artaud wäre nach Mexiko gekommen und hätte bei den Rarámuri quasi seine eigene Opferung<sup>304</sup> gesucht, scheint zumindest auf dem Hintergrund der Ideen des *Theater der Grausamkeit* schlüssig:

---

(Montellano, Bernardo Ortiz de, „Artaud y el sentido de la cultura en México“, in Schneider, Prologo *Artaud y México* in AA, México, S. 60-63 (Fussnote 53), S. 61.)

<sup>302</sup> Noch 1984 schrieb Schneider, der argentinisch-mexikanische Forscher und nach Cardoza wichtigste Herausgeber von Artauds mexikanischen Texten in Mexiko, zur Rezeptionslage in Mexiko: „La bibliografía artaudiana en México es bastante escasa si se tiene en cuenta la de otros surrealistas como Breton, Aragon y Eluard.“ Neben Montellano, Cardoza und Oscar Zorrilla zitiert Schneider lediglich vier Zeitungs- bzw. Zeitschriftenartikel von Rafael Cardona, Wilberto Cantón, Carlos Valdés und José Muñoz Cota aus den Jahren 1936, 1954 und 1963. (Vgl. Schneider, *Artaud y México*, S. 93: Rafael Cardona, „El alma mágica en Francia“, *El Nacional*, marzo 3 de 1936, pp. 1 y 4. José Muñoz Cota, „Antonin Artaud en la Tarahumara“, *El Nacional*, supl. 24 de marzo de 1963, p.1. Wilberto Cantón, „Un surrealista encuentra un nuevo mito en México“, *Siempre!*, supl. Núm. 29, enero 29 de 1954, pp. 26-27 y 74. Carlos Valdés, „Magia y mito de México“, *Siempre!*, supl. núm. 52, febrero 13 de 1963, p. 17.) An dieser Situation hat sich in Mexiko bis heute insgesamt nicht viel geändert, auch wenn sich Flores, Weisz und Bradu immer wieder begrenzt mit Artaud und seinem Werk beschäftigen und deshalb in diesem Kapitel auch erwähnt wurden.

<sup>303</sup> „Pero Artaud, como dije antes, no parte de una base histórica ni antropológica cuando va a la Tarahumara – parte de una base *esotérica* de origen platónico, aunque esta base *esotérica* contenga ramificaciones antropológicas. La fuente principal de Artaud es el *Critias* de Platón [...].“ Flores, *Artaud y el rito*, S. 201.

<sup>304</sup> Flores, *Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida*, S. 216 Fußnote 16 („A Artaud le fascinaba la idea del sacrificio humano. Vino a México a ser sacrificado.“) Vgl. auch Flores, *La Conquête du Mexique: „Sacrificio, espectáculo y ‘teatro de la crueldad’ “*, S. 96 („Puede decirse, en cierto modo, que Artaud vino a México *para ser sacrificado* – tema elaborado en textos como «La danza del peyote» o «El rito del peyote entre los tarahumaras» [...].“)

„Pero Artaud no vino a México a estudiar el sacrificio, sino a adentrarse en sus signos y a someterse a su violencia.“<sup>305</sup>

Auch im zweiten Artikel „La Conquête du Mexique: *Sacrificio, espectáculo y «teatro de la crueldad»*“ macht sich Flores erneut auf die Quellensuche und entdeckt Parallelen von Textdynamiken und Bildern wie zum Beispiel in Artauds Theaterentwurf *Die Eroberung von Mexiko* in den von ihm beschriebenen Vorzeichen, mit denen die Priester dem König Moctezuma die unheilvolle Ankunft der Spanier ankündigten und dem 12. Buch des später ausführlicher erwähnten Franziskanerpaters Bernardino de Sahagún:

„[...] Artaud ya había partido de un texto azteca para estructurar ese «primer espectáculo del Teatro de la Crueldad (*Le théâtre et son doublé*:195). Me refiero al *Libro Doce* del Códice Florentino, una crónica tlutelolca de la Conquista que elaboró, auxiliado por sus intérpretes indios, el franciscano fray Bernardino de Sahagún. La obra [...] fue incrustada al final de su Historia general de las cosas de la Nueva España, cuya traducción francesa, publicada en 1880 por Rémi Siméon, leyó posiblemente Artaud antes de redactar el proyecto de su espectáculo.“<sup>306</sup>

Flores Beiträge liefern also von lateinamerikanischer Forschungsseite neue Anfragen und Impulse zu einem Artaud-Bild, das nicht immer sofort surrealistisch geprägt sein muss.

Der letzte hier vorgestellte und schon im Zusammenhang mit dem *Colloque de Cerisy* von 2003 erwähnte Literaturwissenschaftler ist Olivier Penot-Lacassagne, da er sich in den 1990er Jahren und bis in die Gegenwart mit Artauds Paradiessuche, mit der Kulturfrage bei Artaud und natürlich mit seinen mexikanischen Texten und u.a. auch mit deren Verbindung zu seiner Theatertheorie beschäftigt.

„Artaud rêve d'un autre monde, non européen, qui échapperait aux rumeurs de l'Histoire. Ce monde, d'abord imaginaire, bruit de mythes et de légendes. Artaud y projette ses désirs et ses croyances, ses répulsions et ses obsessions. Des récits lui donnent forme, des rencontres lui confèrent une étrange actualité.“<sup>307</sup>

In seinem Werk *Vies et morts d'Antonin Artaud* aus dem Jahr 2007 gibt uns Lacassagne einen biografisch-bibliografischen Rückblick zur Mexikoreise, indem er Artauds künstlerische Bewegungen und sein Interesse für die außereuropäischen Kulturen schon bei der Kolonialausstellung von 1922 in Marseille ansetzt<sup>308</sup>.

---

<sup>305</sup> Flores, *La Conquête du Mexique*, S. 97.

<sup>306</sup> Flores, *La Conquête du Mexique*, S. 105.

<sup>307</sup> Penot-Lacassagne, Olivier: „Inursions mexicaines“, S. 205-232, in Ders.: *Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre»*, Éditions Aden, Croissy-Beaubourg 2007, S. 205.

<sup>308</sup> Penot-Lacassagne, Olivier: „Repenser sa place entre le rêve et les événements“, in Ders.: *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire 2007, S. 119-142, S. 124: „Les danses cambodgiennes devant le temple reconstitué d'Angkor, à l'Exposition coloniale de Marseille, en 1922, n'avaient pas ému Artaud. Mais le spectacle balinais auquel il assiste à Vincennes le bouleverse profondément.“

Lacassagne erwähnt natürlich auch die viel zitierte Kolonialausstellung von 1931, bei der eine Vorstellung des Balinesischen Tanztheaters Artaud tief beeindruckte und für seine Texte inspirierte. Lacassagne nennt anschließend das nie vollendete Opernprojekt mit Edgar Varèse<sup>309</sup>, die Veröffentlichung von *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* 1934 und das positive Echo dazu<sup>310</sup>, sowie die schwierige Umsetzung und den ausbleibenden Erfolg von Artauds *Les Cenci* im Jahr 1935<sup>311 312</sup>.

In weiteren Werken, wie zum Beispiel in *Antonin Artaud «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre»* aus dem Jahr 2007 beschäftigt sich Lacassagne mit möglichen Inspirationsquellen für die Entstehung von Artauds mexikanischen Texten. Dabei analysiert er schwerpunktmäßig einige Werke und Ideen der beiden Autoren René Guénon und D. H. Lawrence – letzteren hat schon Rössner kurz in seinem Artikel als „Paradiessucher“ im Zusammenhang mit Artaud erwähnt.<sup>313</sup> Lacassagne geht es um den indirekten Einfluss, den Guénon und Lawrence auf das intellektuelle Umfeld der 1920er und 30er Jahre in Paris ausübten und im besonderen, welche mythische oder esoterische Vorstellung von den indigenen Kulturen und ihren kulturellen Werten ihre Texte Artaud vermittelt haben könnten.<sup>314</sup>

„Une rumeur sans âge émane des suggestions métaphysiques de Guénon. Haut lieu de la mémoire de l'humanité, le Mexique y est une terre spirituelle et le territoire de la Tradition. Dans sa quête de «l'indianité éternelle», Artaud lui confère une réalité immédiate. Le Mexique, «tel qu'il renaît», peut renouveler le sens de notre aventure terrestre en transfusant cette métaphysique dans le présent. C'est pourquoi, à mille lieues du guénonisme, l'utopisme social et religieux de Lawrence ne le laisse pas indifférent.“<sup>315</sup>

---

<sup>309</sup> **Penot-Lacassagne**, *Reprendre sa place entre le rêve et les événements*, in **Ders.**, *Vies et morts*, S.128-133.

<sup>310</sup> **Penot-Lacassagne**, *Reprendre sa place entre le rêve et les événements*, in **Ders.**, *Vies et morts*, S.139. „Salué par la critique, l'ouvrage est proposé pour le prix des Deux-Magots, mais le jury lui préfère le roman de Ribemont-Dessaignes, *Monsieur Jean ou l'amour absolu*.“

<sup>311</sup> **Lacassagne**, *Reprendre sa place*, in **Ders.**, *Vies et morts*, S. 140-142. Vgl. u.a. S. 141 : „La pièce, jouée du 6 au 22 mai 1935, est arrêtée après dix-sept séances.“

<sup>312</sup> Für seinen biografischen Bericht bedient sich Lacassagne, der den Fotos nach zu urteilen auch in die Sierra Tarahumara gereist ist (**Lacassagne**, *Au pays du sang qui parle*, in **Ders.**, *Vies et morts*, S. 158-160 (Fotos von einigen Festen und Riten der Rarámuri in der Sierra Tarahumara)), einiger Aufzeichnungen von François Gaudry. Dessen Artaud-Forschungen wurden wiederum schon damals von Thévenin in ihren Briefen an Cardoza angezweifelt. Vgl. Zitate, die **Lacassagne** einem Bericht von **Gaudry** entnimmt, in welchem dieser angeblich den Führer von Artaud gefunden habe und diesen über seine Begegnung mit dem Poeten interviewte. (**Lacassagne**, *Au pays du sang qui parle*, in **Ders.**, *Vies et morts*, S. 162-165.)

<sup>313</sup> **Rössner**, *La fable du Mexique*, S. 48f.

<sup>314</sup> **Penot-Lacassagne, Olivier**: „Inursions mexicaines“, S. 205-232, in **Ders.**: *Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre»*, Éditions Aden, Croissy-Beaubourg 2007. Vgl. zu Guénon : S. 212-217 (*René Guénon et les Toltèques*), vgl. zu Lawrence S. 217-222 (*D.H. Lawrence : mythe et société*)

<sup>315</sup> **Penot-Lacassagne, Olivier**: „Inursions mexicaines“, S. 205-232, in **Ders.**: *Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre»*, Éditions Aden, Croissy-Beaubourg 2007, S. 217.

Wie andere Autoren auch macht Lacassagne auf die damals enge, sich wechselseitig inspirierende Verbindung zwischen dem lateinamerikanischen Land und der französischen Avantgarde aufmerksam.<sup>316</sup> Artauds kontinuierliche und intensive Suche nach dem „secret“, einem tiefer liegenden ursprünglichen Kultur-„geheimnis“, deren Impuls Lacassagne schon in Artauds surrealistischer Phase bemerkt, manifestiere sich dann im Theater und später in Mexiko und da besonders in der Tarahumara. Dies zeigt er anhand eines Briefauszug aus der Reisevorbereitungsphase<sup>317</sup> und anhand mehrerer anderer Briefe sowie vor allem anhand der Texte aus den *Messages Révolutionnaires* auf<sup>318</sup>,

„Le terme [secret] apparaît de manière significative dès la période surréaliste.“<sup>319</sup>

„Il existerait donc un secret détenu par les peuples indiens du Mexique, un secret séparant les «civilisations évoluées», non européens, des civilisations occidentales ou en voie d'eupérisation, un secret qui serait la matière d'un enseignement recueilli par de rares médiateurs, gardiens d'un savoir originel.“<sup>320</sup>

„Artaud interroge le Mexique comme le lieu possible du secret.“<sup>321</sup>

Im Zusammenhang mit Artauds Geheimnisbegriff nimmt Lacassagne dann Artauds Kulturgedanken auf und diskutiert diesen mit Artauds zentralem Anliegen der inneren Transformation durch Zerstörung oder Auflösung und Wiederaneignung des neuen Ich oder, surrealistisch gesprochen, durch die an jeden Menschen herangetragene Forderung der Erneuerung in einer Art Zyklusbewegung von Tod und Wiedergeburt:

„Ainsi, la culture, pour autant que l'on comprenne ce mot retiré à l'usage commun, se caractérise-t-elle moins par ce qu'on peut dire d'elle que par le silence qui l'enveloppe. Mais elle n'est secrète que parce qu'elle représente la chose absente, elle n'est obscure que parce cette chose fuit notre entendement pour se préserver du bavardage culturel.“<sup>322</sup>

„L'Indien malade est un être dénaturé. Le mal subi n'est pas moral, il manifeste la «perte de conscience» par le malade de l'intrication de l'humain et du divin. En 1943, Artaud revient sur cette conception tarahumara de la personne et sur la vigilance rituelle qui l'entoure. Écrit à

---

<sup>316</sup> **Lacassagne**, *Incursions mexicaines*, **Ders.** : Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre», S. 210f.

<sup>317</sup> **Lacassagne**, *Les secrets de l'indianité éternelle*, **Ders.**, Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre», S. 234. Vgl. auch **AA**, *Tome VIII, Fragment de lettre „au Ministre de l'éducation nationale ?“*, Août 1935, S. 344-347.

<sup>318</sup> **Lacassagne**, *Les secrets de l'indianité éternelle*, **Ders.**, Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre», S. 239ff.

<sup>319</sup> **Lacassagne**, Ebd., S. 233.

<sup>320</sup> **Lacassagne**, Ebd., S. 235.

<sup>321</sup> **Lacassagne**, Ebd., S. 236.

<sup>322</sup> Ebd., S. 238.

Rodez où il est interné, «Le Rite du peyotl chez les Tarahumaras» reconstruit le sombre rituel d'anéantissement et de réappropriation de soi.<sup>323</sup>

Lacassagnes immer wieder aktualisierte Auseinandersetzung mit Artauds Schriften erlaubt – ähnlich wie bei Rössner – eine zusammengeführte Darstellung des *europäischen* und des *mexikanischen* Artaud. So sucht er nicht nur Zusammenhänge oder Entwicklungstendenzen zu bestimmten Themen, Schlüsselbegriffen und Text-Strukturen innerhalb der Werke von Artaud, sondern versucht durch die biografische und bibliografische Recherche Artaud und sein Werk sowohl in Europa als auch in Mexiko gleichermaßen zu verorten. Damit entsteht eine gewisse Kontinuität in der Betrachtung von Person und Werk, die eine gemeinsame Artaud-Rezeption auf beiden Kontinenten zu motivieren scheint.

Die Frage nach der mexikanischen Kultur in Artauds Werk ist in meiner Arbeit von besonderer Bedeutung, da sie einen beachtlichen Raum in Artauds *Revolutionären Botschaften* einnimmt. Artauds Vorstellungen müssen sich immer wieder der sich ihm präsentierenden Realität anpassen, ohne dass sich jedoch dabei Artauds Grundidee oder „Mission“ verlieren soll. Die genannten Vertreter bieten der vorliegenden Arbeit eine Diskussionsgrundlage und mehrere wichtige Impulse, um die mexikanischen Texte in Bezug auf Artauds Kulturbegriff und in Bezug auf die poetische Darstellung „seiner“ indigenen Ritusgemeinschaft – in Abgrenzung zur außerliterarischen, ethnologischen Wirklichkeit der Rarámuri-Kultur – neu zu betrachten und um ihre aktuelle literarische Wirkung zu analysieren.

Die hier vorgestellten Themenbereiche der Artaud-Rezeption haben einen kurzen Einblick in die vielfältige, komplexe und nicht enden wollende Rezeption von Artauds Werk und Person gegeben. Beim Themenkomplex *Artaud und Wahnsinn* wird die erneute und aktuelle Annäherung der Fächerbereiche von Literaturwissenschaft und Psychologie/Psychoanalyse fruchtbar, weil es mehr um die Darstellung und Wirkung von Sprache und Text geht, als um die inneren Zustände der Person Artaud. Für die vorliegende Arbeit ist diese textbezogene Entwicklung des Themenbereichs zwar aufschlussreich und motivierend, aber für die hier gewählte Herangehensweise an die mexikanischen Texte fast nicht relevant. Denn selbst die Tarahumara-Texte, die erst in den Kliniken von Rodez und Ivry entstanden sind, werden hier als weiterer Prozess und Ausdruck von Artauds Suche nach einer inneren Transformation und Veränderung der

---

<sup>323</sup> Ebd., S. 252.

europäischen Gesellschaft angesprochen. Der mögliche Fokus, in welchem Grad diese Texte eine Grenze zwischen „normalem“ und „wahnsinnigem“ Ausdruck sein könnten, soll in dieser Arbeit keine Rolle spielen.

Das Thema *Artaud und die Körper-Sprache*, also Artauds körperliches Verständnis von Sprache und sein persönlicher Anspruch an die Ausdrucksfähigkeit von Sprache sowie das Erkennen ihrer materiellen Grenzen und ihrer vorgegebenen Strukturen diene der – nicht nur poststrukturalistischen – wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Artauds Sprache. Das Thema wurde in der Philosophie und Psychoanalyse untersucht und in der praktischen Theaterlandschaft umgesetzt. Die Forschungsimpulse aus diesem Themenbereich werden hier in Bezug auf den in Kapitel 5 vorgenommenen Vergleich zwischen den Theatertexten und den Tarahumara-Schriften teilweise wichtig. Artauds materiell körperliches und integrales Ausdruckskonzept und die damit verbundene intendierte Bewusstseinsveränderung, die er in seinen Theaterschriften proklamiert, soll in den Tarahumara-Texten neu herausgearbeitet werden.

Das am besten zu vernehmende Echo erfuhren sicherlich Artauds Theatertexte sowohl in der praktischen Theaterlandschaft in Europa und in (Latein-)Amerika als auch in der theoretischen literatur- und theaterwissenschaftlichen wie philosophischen Diskussion. Auf die wichtigsten (Rezeptions-)Vertreter wurde entsprechend hingewiesen, wobei der aktuelle Bezug zur argentinischen Gruppe *Periférico de Objetos* deutlich macht, dass sich Artauds Theaterideen und seine Dynamik ohne Probleme auch im 21. Jahrhundert verorten lassen. Dem beschriebenen Themenbereich entnehmen wir für die vorliegende Herangehensweise die Diskussion zum immer wieder aufgenommenen Grundgedanken Artauds in seinen Theatertexten: die Forderung einer umfassenden Veränderung des Individuums und anschließend der europäischen Gesellschaft anhand des Theatermediums. Diese die Bedeutung und das Übergewicht der Vernunft kritisierende, also anti-, post- oder a-rationale und nur noch zum Teil surrealistisch geprägte Forderung<sup>324</sup> setzt sich, wie wir sehen werden, in seinen mexikanischen Texten mit noch stärkerer Betonung fort.

Ein vielschichtiges Echo von Artauds „revolutionären“ Ideen findet sich bei den Vertretern des Poststrukturalismus, in der 68er-Generation, bei der Gruppe *Tel Quel*, bei den Philosophen Derrida, Foucault, Deleuze und den Psychoanalytikern Kristeva,

---

<sup>324</sup> Das surrealistische „revolutionäre“ Konzept einer Veränderung der Gesellschaft entspricht, wie wir in Unterpunkt 2.5 *Artauds „revolutionäres“ Echo in der 68er- Bewegung* gesehen haben, nicht (mehr) Artauds Vorstellungen einer „révolution intégrale“.

Guattari etc.. Die damals sehr vielfältige Wiederaufnahme und Verwendung von Artauds Gedankengut in den 1960er und 70er Jahren prägt teilweise noch bestimmte Sichtweisen oder Lesegewohnheiten bis in die Gegenwart, in der nun aber auch das *deleuzesche* und das *foucaultsche* Artaudbild gegenübergestellt und mit eigenen Thesen verbunden werden können.<sup>325</sup> Während die genannten philosophischen und psychoanalytischen Sichtweisen für die vorliegende Arbeit keine Rolle spielen, soll jedoch seine in diesem Themenbereich auch angesprochene kritische Einstellung gegenüber Europas ausgehöhltem (Kultur-)verständnis und gegenüber der an europäischen Werten und am europäischen Fortschritt orientierten, mexikanischen Gesellschaft hier in Bezug auf die *Messages Révolutionnaires* dargestellt werden und in die kulturwissenschaftliche bzw. kulturkritische postkoloniale Diskussion im Folgekapitel integriert werden.

Das Thema *Artaud und die mexikanische Kultur*, in dessen Kontext sich die vorliegende Arbeit einordnen lässt, sollte ein Auftakt für die folgenden Diskussionspunkte der Arbeit sein und sichtbar machen, dass die mexikanischen Texte – wenn auch nicht so *laut*, aktuell und vielfältig wie z. B. die Theaterschriften, aber doch deutlich – schon seit längerem rezipiert, erforscht und hinterfragt wurden.

In der vorliegenden Arbeit legen wir uns also nicht auf eine einzige Tendenz fest. Es werden verschiedene Diskusionelemente aus den hier vorgestellten Forschungstendenzen entnommen, als Impulse genutzt und miteinander kombiniert. Gleichzeitig wird neben und mit diesen aber vor allem ein kulturwissenschaftlicher Schwerpunkt (vgl. Kapitel 3, *Messages Révolutionnaires*/ Tarahumara-Texte) bzw. ein ethnologisch-literaturwissenschaftlicher Schwerpunkt (vgl. Kapitel 6, Tarahumara-Texte) gesetzt.

Im folgenden Kapitel geht es nun darum, sich direkt mit Artauds mexikanischen Texten auseinanderzusetzen. Es soll die Frage nach der Kultur und kulturellen Projektion und die bereits mehrmals angedeutete Diskussion von Artauds Kulturbegriff auf dem Hintergrund aktueller postkolonialer Theorien und eines philosophischen (mexikanischen) Ansatzes aufgegriffen und diskutiert werden.

---

<sup>325</sup> Vgl. den ebenfalls in Unterpunkt 2.5 Artauds „revolutionäres“ Echo in der 68er- Bewegung erwähnten und in einer Fußnote kommentierten Artikel von **Diogo Sardinha** : „Entre Délaissement et radicalisation, les utilisations d’Artaud par Foucault et Deleuze“, in : **Penot-Lacassagne**, *Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »*, S. 283-296.







23./24. Juli 2007, Sisoguichi, Tarahumara (B.K.)



### 3. Artaud und die Frage nach der Kultur

„Lateinamerikanische Gesellschaften sind hybrid in dem Sinn, dass sich verschiedene Kulturen – indigene, europäische und mittlerweile asiatische – überlagern und eben nicht verschmelzen, wie es lange behauptet wurde. Es ist ein konfliktives Aushandeln untereinander, das gerade jetzt vergleichbar mit dem zentraleuropäischen Raum ist. Trotz verschiedener Genozide, ethnischer Säuberungen, Umsiedelungen etc. hat Europa immer noch ein relativ großes Potenzial an kultureller Hybridität. Lateinamerika ist ein bisschen wie ein Laboratorium für Europa. Weil eine solche Art von hybrider Kultur mit starken und heterogenen europäischen Wurzeln letztlich auch in der Europäischen Union entstehen wird. Man wird mit diesem Überlappen und Aushandeln leben lernen müssen, und da kann man einiges von Lateinamerika lernen.“<sup>326</sup>

Wie Artaud diese schon zu seinen Lebzeiten nicht zu übersehende Hybridität in der mexikanischen Kultur wahrgenommen hat und wie er als Poet mit dieser Wahrnehmung in seinen Texten umgegangen ist, soll unter anderem Thema dieses Kapitels sein. Zumindest scheint es auf den ersten Blick so zu sein, als hätte Artaud Mexiko auch wie eine Art „Laboratorium“ für seine „revolutionäre“ Idee einer neuen, nicht mehr kolonialistisch geprägten europäischen Kultur benutzt. Nur geht es Artaud dabei nicht – auch aufgrund seines damaligen avantgardistisch geprägten und damit schon anti-kolonialistischen, aber eben noch nicht postkolonialen Kontexts – um dieses „Potenzial“ der „heterogenen“ Kultur(en) in Mexiko, sondern er scheint eine vorrangig „essentialistische“ Kulturidee in Mexiko zu verfolgen.

„C’est pour cela que je dis : il n’y a pas de révolution sans révolution dans la culture, c’est-à-dire sans une révolution de la conscience moderne face à l’homme, à la nature et à la vie.“<sup>327</sup>

#### 3.1 Das Geheimnis der Kultur

„Et il y a des secrets de culture que les textes n’apprennent pas.“<sup>328</sup>

Auf der Suche nach einem ursprünglichen „Geheimnis“ der mexikanischen Kultur, nach einer „neuen Idee vom Menschen“<sup>329</sup> und einem einheitlichen, mythischen, verbindenden Kulturgrund beschreibt Artaud während eines seiner Vorträge in Mexiko-

---

<sup>326</sup> Zitat aus einem Interview von „Der Standard“ mit Michael Rössner am 26.05.2009 unter dem Titel: „Geistiger Guerrillakrieg gegen Rassismus“, vgl.: <http://derstandard.at/1242316763830/Standard-Interview-Geistiger-Guerillakrieg-gegen-Rassismus>

<sup>327</sup> AA, *Messages, Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne*, ..., S.135.

<sup>328</sup> AA, *Œuvres, Messages Révolutionnaires, Le théâtre et les dieux*, S. 699-704, S. 701.

<sup>329</sup> AA, *Ebd.*, *Ce que je suis venu faire au Mexique*, S. 716-720, S. 718: „Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l’homme.“

Stadt dem mexikanischen Publikum die Umrisse seines universalen Kulturbegriffs.<sup>330</sup> Dieser lasse sich nicht in Büchern oder philosophischen Thesen finden, sondern sei vielmehr im Körper und dessen Verbindung mit dem Geist und der Natur verankert.

„[...] car l’homme vraiment cultivé porte son esprit dans son corps et c’est son corps qu’il travaille par la culture, ce qui équivaut à dire qu’il travaille en même temps son esprit. L’Europe s’est imaginé que la culture était contenue dans les livres, et toute nation européenne a ses livres, c’est-à-dire sa philosophie. [...] En cela Keyserling, obéit à l’esprit individualiste, anarchique d’une Europe qui compte actuellement autant de philosophies que de philosophes et autant de cultures que de philosophies.“<sup>331</sup>

Seine Gedanken zum Kulturbegriff nehmen einen besonderen Platz in den mexikanischen Texten ein und sollen hier näher betrachtet werden. Artaud befindet sich mit dem Verständnis von seiner Reise in die Sierra und mit seinem Sendungsbewusstsein, das man aus seinen *Revolutionären Botschaften* herauslesen kann, in einer „Spalte“ zwischen mindestens zwei Kulturprojektionen, ohne dass er sich dessen zunächst bewusst ist.<sup>332</sup> Denn Artauds Bestreben ist es zwar, mit einem eigenen kulturpolitischen Missionstitel von Mexiko aus für das französische Publikum zu schreiben. Aber er sieht sich weniger als „Übersetzer“, der sich in und zwischen nicht mehr klar definierten Räumen von heterogenen, kulturellen, überlagerten Identitäten und Gruppen bewegt. Vielmehr sucht Artaud in seinem mythisch geprägten Verständnis von Kultur zuerst die eine und reine „indigene“ Kultur, in die er ganz eintauchen will, bzw. deren Urzustand er „aktualisieren“ will, um diese mythische Vergegenwärtigungserfahrung dann auf die europäische Kultur zu übertragen und damit den ausgehöhlten europäischen Kulturbegriff zu transformieren. Artaud möchte wie ein Schamane nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich, in seiner Rolle als Künstler, verbindend zwischen zwei Welten wirken: zwischen der alten – und seiner Meinung nach seelenlosen – europäischen Welt und der neuen – gleichzeitig archaischen indigenen – Welt, die in diesem Fall das „verlorene Paradies“ darstellt:

---

<sup>330</sup> „Artaud vai colocar o fogo no princípio de toda cultura, e procura compreender em que condições esse princípio ativo deixa de funcionar como tal. Ao fazê-lo, não se trata de ir em busca de uma nova cultura, mas de reencontrar o segredo da cultura viva, que possa desencadear a verdadeira revolução.“ **Arantes, Urias Corrêa:** *Artaud: teatro e cultura*, Campinas SP Brasil 1988, S. 145.

<sup>331</sup> **AA,** *Ebd.*, *Bases Universelles de la Culture*, S. 705-707, S. 706.

<sup>332</sup> Vgl. **Goodalls** Kommentar in *Artaud and the Gnostic Drama* (**Goodall, Jane:** „Voyaging into Gnosis“, in **Dies.:** *Artaud and the Gnostic Drama*, Clarendon Press, Oxford/Oxford University Press, New York 1994, S. 134-164.), S. 151: „The idea of himself as a pundit and official emissary was evidently sufficiently seductive to him, at least in the early stages of the venture, to obscure all sense of the anomalies it presented with regard to the anti-imperialist, anti-institutional, and anti-individualist principles underlying the theory of culture which he was expounding.“

„Quand on entre dans ce pays [des Tarahumaras] et qu'on voit des dieux au sommet des montagnes [...] on ne peut plus douter d'être parvenu à l'un de ces points névralgiques de la terre où la vie a montré ses premiers effets.“<sup>333</sup>

Dennoch möchte er eben nicht *dazwischen* sein, kann dies aber auch aufgrund seiner europäischen Herkunft, aufgrund der komplexen Situation, in der er sich als Reisender, ohne die anderen Sprachen zu sprechen, in einer fremden Kultur bewegt und aufgrund seiner surrealistisch oder allgemein avantgardistisch geprägten Perspektive und Projektionen natürlich nicht vermeiden. Für die folgende Diskussion von Artauds Kulturbegriff in seinen Texten, vorrangig in seinen *Messages Révolutionnaires* aber auch in den Tarahumara-Texten, ist die Verwendung einiger Konzepte aus dem Theoriefundus der *Postcolonial Studies*<sup>334</sup> hilfreich.

Dabei gilt es zu berücksichtigen, so stellt z. B. M. Rössner heraus, dass sich die postkolonialen Theorien, die zunächst für die Kritik am Macht-Modell des britischen Imperialismus konzipiert waren, eben auch nur teilweise auf den lateinamerikanischen Raum anwenden lassen. Rössner weist auf die entsprechende Debatte hin, in der es darum geht, dass Lateinamerika nicht „postkolonialistisch“ im Sinn von bereits „entkolonialisiert“ ist, weil ein solcher Entkolonisierungsprozess dort so nie stattgefunden habe.<sup>335</sup> Folglich können auch postkolonialistische Begriffe nur zum Teil bei der kulturwissenschaftlich-literaturwissenschaftlichen Analyse oder Diskussion zum Tragen kommen. Da es in unserem Fall um Artauds Idee der Kultur geht und um seine Bewegung zwischen dem lateinamerikanischen und dem europäischen Kontinent und

---

<sup>333</sup> AA, *Tome IX, Le Pays des Rois-Mages*, S. 63.

<sup>334</sup> [http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/MCsaky\\_JFeichtinger\\_PKaroshi\\_VMunz1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/MCsaky_JFeichtinger_PKaroshi_VMunz1.pdf)

**Csáky, Moritz/ Feichtinger, Johannes/ Karoshi, Peter/ Munz, Volker (Graz):** „Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne“, KKT, KakanienRevisited, 30.03.2006, S. 1-13, S. 7: „Zuletzt vermochten die *Postcolonial Studies* – eine Analyserichtung der Kulturwissenschaften, die sich im ausgehenden 20. Jahrhundert aus heterogenen disziplinären methodischen und theoretischen Ansätzen formierte – einer verfestigten Sicht auf die Vergangenheit relativierende Impulse zu geben. Die postkoloniale Theorie, die mehr als eine Haltung denn als eine systematisch ausbaufähige Theorie zu betrachten ist, versteht das vermeintliche Chaos, dem zur Ordnung verholfen wurde, als nicht begriffene Komplexität, zugleich wertet sie auch die Mehrdimensionalität gegenüber der Monotonie einer linearen Welt der Eindimensionalität positiv auf. Der Postkolonialismus schärft somit erneut den Blick auf die (wie im Kolonialismus) verwischten Vielfachkodierungen und Mehrdeutigkeiten.“

<sup>335</sup> „En la versión más sencilla de la argumentación, el concepto no se acepta simplemente por el hecho de que en América Latina no ha habido nunca una descolonización verdadera, ya que fueron los criollos quienes lucharon por la independencia de los países latinoamericanos, no los indígenas “colonizados”, que muchas veces padecieron peor represión en las nuevas repúblicas independientes que anteriormente y que hasta hoy en día (si han sobrevivido) desempeñan un papel marginado en las sociedades latinoamericanas, son una “periferia de la periferia” (Lienhard en De Toro, 1999).“ **Rössner, Michael:** „Sobre la aplicabilidad de teorías „postcoloniales“ a las culturas centroeuropea y latinoamericana“, in **Gay, Jan Pascual (Hg.), Valenciana.** Estudios de Filosofía y Letras, 2 (2008), S. 9–24, S. 13.

darin wiederum um seine Bewegung in einer Vielzahl von weiteren projizierten oder „wirklichen“ poetischen Räumen, lässt sich mit einigen zentralen Begriffen der bekannten postkolonialen Theoretiker Edward W. Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak und dem Kulturanthropologen Néstor García Canclini arbeiten. Um sich der Analyse von Artauds Kulturbegriff auch aus mexikanischer Sicht zu nähern, sollen ergänzend einige Ideen zur mexikanischen Identitätskonstruktion des Philosophen Leopoldo Zea dargestellt werden. Dies ist zwar keine ganz aktuelle und keine indigene Perspektive, aber doch die eines wichtigen mexikanischen Intellektuellen, der das Identitätsbild des Mexikaners und auch des Indigenen in der mexikanischen Kultur theoretisch bestimmt hat.

Die These einer postulierten Neubewertung oder Aufwertung der mexikanischen Texte innerhalb von Artauds Werkkanon und im Bezug zu seinen Theaterschriften soll also in diesem Kapitel mithilfe der Analyse seines bis heute diskutierten und hinterfragbaren Kulturbegriffs veranschaulicht werden.

### 3.2 Artauds Kulturbegriff im Spiegel postkolonialer Theorien

„Als eine kritische historische Kategorie bezeichnete «postkolonial» einerseits die nachhaltige Prägung der globalen Situation durch Kolonialismus, Dekolonisierung und neokolonialistische Tendenzen. Andererseits wird über diese historische Verortung hinaus eine diskurskritische Kulturtheorie auf den Weg gebracht, die im Zeichen von *Postcolonial Studies* eurozentrische Wissensordnungen und Repräsentationssysteme ins Visier nimmt.“<sup>336</sup>

Auf welcher Ebene lassen sich Artauds poetische und kulturkritische Gedanken aus seinen mexikanischen Texten mit einigen Begriffsfeldern aus der aktuellen postkolonialen Diskussion konfrontieren? Postkoloniale Theoretiker wie Edward W. Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak aber auch der Kulturanthropologe Néstor García Canclini fordern nicht nur eine neue „Wissenschaftsordnung“ bzw. „Wissenschaftsdiskurse“, die nicht mehr „eurozentristisch“ ausgerichtet sind, sondern sie verbinden ihre Ideen auch mit der Literaturwissenschaft, Literaturkritik und Beispielen aus der Bildenden oder Performance-Kunst<sup>337</sup>, womit sie ihre Diskurse

---

<sup>336</sup> **Bachmann-Medick**, Cultural Turns, S. 184 zum Spannungsverhältnis des postkolonialen Begriffs innerhalb eines *Postcolonial Turn*.

<sup>337</sup> Vgl. z. B. **Bhabha, Homi K.**: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2007 (Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 2000), S. 326 (mexikanisch-amerikanischer Performance-Künstler Guillermo Gomez-Peña). Vgl. auch **Canclini, Néstor García**: *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF 2009 (1. Auflage 1990), *Cap. III. Artistas, intermediarios y público: ¿innovar o democratizar?*, S. 95-148.

veranschaulichen und bestätigen bzw. in einem kulturellen Feld verwirklicht sehen und kommunizieren.<sup>338</sup> Da man Kunst und im vorliegenden Fall Literatur oder Texte als Teil einer soziokulturellen Wirklichkeit betrachten kann und nicht nur in ihr, sondern auch durch sie als Medium neue Räume, Identitäten und Bezugssysteme konstruiert, dekonstruiert oder neu geschaffen werden, können sie in die kulturwissenschaftliche Forschung integriert werden.<sup>339</sup>

Daher sollen hier Artauds Texte auf dem Hintergrund einiger kulturwissenschaftlicher, postkolonialer Thesen gelesen werden, um seinen Kulturbegriff so hinterfragen zu können.

„Mit ‚Kultur‘, z. B. Denkmälern, bewältigt man die Vergangenheit (Erinnerungskultur), sichert man Identität (im Sinne der political correctness inmitten des Multikulturalismus), erzeugt man das Gefühl der Zugehörigkeit (‚Kulturation‘) und riskiert dabei die Ausgrenzung des ‚Anderen‘, der fremden Kultur.“<sup>340</sup>

Die zitierte theoretische Begriffsbestimmung von Kultur durch Klaus Scherpe und seine folgende Definition, in der er Kultur als „Repräsentation durch Riten und

---

<sup>338</sup> Vgl. hierzu ergänzend für die auf die mexikanische Kultur bezogene Diskussion des „Hybriden“ im gegenwärtigen mexikanischen Theater in **Alfonso de Toros (Hrsg.)** *Dispositivos espectaculares latinoamericanos*: 1) **Gómez González, Hilda Saray**: „Afuera y adentro. Hibridación y alteridad en el teatro mexicano contemporáneo. *Belize y Desazón*“, S. 279- 294. Vgl. z. B. S. 279: „En su conjunto, la sociedad mexicana actual se desenvuelve en la hibridez, no como resultado de un proceso combinatorio amable sino como un proceso, incluso esquizofrénico, de interrelación de tradiciones culturales y expresiones tecnologizadas propias de la sociedad de la información; en un contexto disociado en términos culturales, económicos, sociales, científicos y políticos, donde los niveles de desarrollo en uno y otro campos no se corresponden entre sí.“ 2) **Alcántara Mejía, José Ramón**: „Las fronteras del teatro y el teatro de las fronteras: articulaciones híbridas en el teatro mexicano“, S. 295-311. Vgl. z. B. S. 282: „[...] en el caso del teatro, el postcolonialismo se instaló afuera y adentro del escenario como una herramienta de lectura que lleva al espectador a situarse en otra perspectiva, en el afuera, considerando la dimensión social y de producción del espectáculo teatral, y en el adentro considerando los modos de articulación del teatro. Del establecimiento de la ficción a la construcción de la teatralidad. La hibridación presente en las formas de articulación de lo teatral; la explosión de voces que buscan su lugar en el mundo, los márgenes que se expresan creando nuevos centros, la relectura de hechos y productos culturales, la reconfiguración del mundo desde otra perspectiva son rasgos de la condición postcolonial. A ello habría que agregarle el reconocimiento del lugar desde el que se habla, la característica multisignica de los conceptos y el nomadismo de los significados.“

<sup>339</sup> Vgl. **Rossas** komprimierter und daher hier passender Hinweis in ihrer Arbeit zu kritischen Stimmen diesbezüglich. **Rossa**, *Topographien der Identität*, S. 7 : „An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass auch Kritik an der Anwendung kulturwissenschaftlicher Zugänge auf literarische Texte existiert. So würde zugunsten einer vagen Einbettung von Texten in einen übergeordneten kulturwissenschaftlichen Kontext eine ‚Entgrenzung‘ der spezifisch literaturwissenschaftlichen Kompetenzen stattfinden und die besonderen Aufgaben und Kompetenzen der Sprach- und Literaturwissenschaften im Umgang mit Fiktionalität als geringwertig betrachtet werden. Zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Kontroverse vgl. Walter Haug 1999 „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?“. In: *DVjs* 73: 69-93 sowie Gerhart von Graevenitz 1999: „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Entgegnung.“ In: *DVjs* 73: 94-115.“

<sup>340</sup> **Scherpe, Klaus R.**: „Kanon-Text-Medium, Kulturwissenschaftliche Motivationen für die Literaturwissenschaft“, in **Hohendahl, Peter U./ Steinlein, Rüdiger (Hrsg.)**: *Kulturwissenschaften – cultural studies, Beiträge zur Erprobung eines umstrittenen Paradigmas*, Berlin 2001, S. 9-26, S. 9.



Zeremonien“ sowie „Beglaubigung durch Erzählungen von Ursprung und Gründung“ festhält, spricht auch Elemente von Artauds Kulturbegriff an.<sup>341</sup> Zwar ist Artaud nicht an leblosem Kulturmaterial wie Denkmälern interessiert und würde im identitätsstiftenden Begriff auch keine Gefahr der Abgrenzung, sondern im Gegenteil eine Möglichkeit zur Vereinheitlichung und Integration von fremden und eigenen Kulturkomponenten sehen. Aber für Artaud sind sowohl die mythische Dimension wie auch die den Mythos aktualisierenden Riten integrativer Bestandteil seines Kulturbegriffs.

Es wird deutlich, dass wir, um Artauds Texte diskutieren zu können, zunächst den theoretischen Kulturbegriff eingrenzen müssen und gleichzeitig auf die kontrovers diskutierte Vielfalt und ständige Transformation und Schwerpunktverlagerung in der theoretischen und praktischen Diskussion um den Kulturbegriff verweisen müssen (vgl. z. B. Bachmann-Medicks *Cultural Turns*<sup>342</sup>). Die national wie international vernetzte Kulturwissenschaft beziehungsweise Kulturwissenschaften oder *Cultural Studies* bedienen sich in ihren Facetten verschiedener Elemente, Methoden und Begriffe aus diversen wissenschaftlichen (Nachbar-)Disziplinen (z. B. Ethnologie, Geschichte, Theaterwissenschaft, Geographie, Politikwissenschaften, Sprach- und Literaturwissenschaft, Anthropologie, Neurologie etc.), womit sie auch die Perspektive der Literaturwissenschaft bereichern, da sie deren bestehende Theorien immer wieder in Frage stellen und diese erweitern, dekonstruieren oder umformen.

Mit dem oben angeführten Verweis auf Bachmann-Medicks *Cultural Turns* soll hier vermieden werden, auf die gesamte bisherige Begriffsgeschichte von Kulturwissenschaft und darin die Diversifizität und Komplexität des Kulturbegriffs

---

<sup>341</sup> Vgl. Zitate in **Scherpe**, *Kulturwissenschaftliche Motivation*, S. 9.

<sup>342</sup> Vgl. hierzu z. B. **Bachmann-Medick, Doris**: *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 4. Auflage 2010. Bachmann-Medick beschreibt die verschiedenen Schwerpunktfelder und Entwicklungsstufen in der Kulturwissenschaft um den Kulturbegriff anhand von „Wenden“ (turns), die nur zum Teil chronologisch, aber oft auch gleichzeitig im Spannungsverhältnis miteinander existieren und konkurrieren. Sie geht auf verschiedene aktuelle *Turns* ein: den *Interpretative Turn* (Stichwort Kultur als Deutung/Bedeutung/Text), den *Performative Turn* (Stichwort Kultur als Schauspiel/Prozess), den *Reflexive Turn/Literary Turn* (Stichwort Kultur als Selbstreflexion und Darstellungsformen z. B. im wiss. Diskurs), den *Postcolonial Turn* (Stichwort Eurozentrismuskritik und Aufbrechen von binären Machtstrukturen/Dichotomien, Dekonstruktion), den *Translational Turn* (Stichwort Kultur als ständiger Übersetzungsprozess, „border-thinking“), den *Spatial Turn* (Stichwort Kultur und Raum), und *Iconic Turn* (Stichwort „Bildkultur“, Bildverständnis, Bildwissenschaft und „Wahrnehmungsprägung“ etc.). Vgl. auch den „Ausblick“ (Ebd., S. 381-406), in dem **Bachmann-Medick** auf neue *Turns* oder *Turn*-Potenziale wie auch deren Problematiken eingeht (bsp. *medial turn*, *emotional turn*, *biopolitical turn*, *forensic turn* etc.).

nochmals einzugehen. Vielmehr wurden hier die drei zentralen Vertreter des auch so bezeichneten *Postcolonial Turns* und ein lateinamerikanischer Vertreter der postkolonialen Perspektive ausgewählt, da sie sich aufgrund ihrer (politischen) Thematik, ihrer Methodik, ihrer zentralen Schlüsselbegriffe und aufgrund ihres Aktualitätsbezugs anbieten, Artauds essentialistischen Kulturbegriff neu zu hinterfragen und damit auch seinen Texten einen aktuellen Stellenwert in einer kontroversen Diskussion zu geben.

„Postkolonial wird somit zu einem systematischen, politisch aufgeladenen Begriff, der in enger Verbindung mit Ethnizität, Klasse und Geschlecht verwendet wird. Doch erst sein Umschwenken zu einer grundsätzlichen Kritik an der modernen Wissenschaftsordnung und am universalisierenden Herrschaftsdiskurs des westlichen Rationalismus bringt den Durchbruch zu einem *postcolonial turn* in den Kulturwissenschaften.“<sup>343</sup>

Die drei Vertreter Said, Bhabha und Spivak, die man aufgrund ihrer Herkunft und Wirkung selbst als „kulturelle Übersetzer“, Grenzgänger oder „Zwischen-Identitäten“ bezeichnen könnte, gelten als die zentralen Figuren des *Postcolonial Turns* im angelsächsischen Raum. Canclini kann als einer der zentralen Vertreter der „poscolonialidad“ oder des „posoccidentalismo“ – als Alternative zum in Lateinamerika nur partiell anwendbaren Postkolonialismusbegriff – im lateinamerikanischen Raum oder einer lateinamerikanischen, kritischen kulturphilosophischen Perspektive betrachtet werden.<sup>344</sup>

In der postkolonialen (Literatur-)Kritik geht es vor allem um zwei Anliegen:

„Zum einen wird die unauflösliche Verbindung von Macht und Wissen profiliert, [...]. Zum anderen arbeitet man an einer „Provinzialisierung“ des europäischen Kanons, den erst der nationalistische Imperialismus universal werden ließ; Ziel ist die Öffnung dieses Kanons für die Artikulationsformen marginalisierter Gruppen.“<sup>345</sup>

Schon beim ersten Anblick der Schlüsselbegriffe und Schlüsselthesen, die die erwähnten Postkolonialisten (– Canclini soll hier der Einfachheit halber doch auch als solcher bezeichnet werden –) bekannt gemacht, geprägt, kommuniziert und diskutiert

---

<sup>343</sup> **Bachmann-Medick**, *Cultural Turns*, S. 185.

<sup>344</sup> Als Vertreter alternativer Denkmodelle zu den drei bekannten Postkolonialisten nennt Rössner drei lateinamerikanische Theoretiker: den Argentinier Néstor García Canclini, den Chilenen José Joaquín Brunner und den spanisch-kolumbianischen Autor Jesús Martín Barbero. **Rössner**, *Sobre la aplicabilidad*, S. 18f. Vgl. auch **Bachmann-Medick**, *Cultural Turns*, S. 202. In doch wieder eurozentristisch anmutender Tradition wird Néstor Canclini in ihrem ganzen Werk nur mit einem Satz und einem folgenden Halbsatz abgehandelt, während die anderen beiden von Rössner angeführten Vertreter erst gar nicht erwähnt werden.

<sup>345</sup> **Schöblier**, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, S. 140f.

haben, wird deutlich, wie grundlegend sich der postkoloniale Kulturbegriff von dem Artauds zu unterscheiden scheint.

„Und da der Ablösungsprozess vom Kolonialismus noch keineswegs vorbei ist, wird die postkoloniale Wende nicht im Rückblick gespürt. Vielmehr bringt sie die Entwicklung neuer Analysebegriffe auf den Weg, die interne Widersprüche, kulturelle Zwischenräume und gesplante Erfahrungen der postkolonialen Subjekte ausloten sollen: Rewriting, Hybridität, Differenz, Dritter Raum, Identität.“<sup>346</sup>

In einer postkolonialen kulturwissenschaftlichen Perspektive existiert weder die Suche nach einem kulturellen Ursprung noch wird die Existenz einer solchen reinen, einheitlichen Ursprungskultur oder eines solchen mythischen Raums überhaupt vermutet. Auf den Identitätsbegriff übertragen heißt das auch, dass es keine „eigentliche“ oder „verlorene“ Identität in einem Menschen gebe, die man wiederentdecken oder herausarbeiten könnte. Sondern Identität konstruiert sich immer wieder neu vor allem im wechselseitigen Kontakt zwischen dem Ich und dem Raum sowie im Kontakt mit dem Anderen, bzw. der es umgebenden und auf es (ein)wirkenden Gesellschaft. Der Andere ist dabei also immer schon Teil des eigenen, inneren Ichs, und das Ich wirkt in den Anderen. Es scheint also, als könnten immer nur zeitweise und übereinandergeschichtete Bilder von Identitäten in einem Ich existieren, aber nie ein „ganzes“ Bild.

Eine auf den Ursprung fixierte, einheitliche, mythische Idee von Raum, Nation, Kultur und Identität wird durch die aktuellen Kultur- wie Raumphänomene und Identitätskonstruktionen und -dekonstruktionen widerlegt. Bei der Beschreibung des gegenwärtigen internationalen, häufig vernetzten Kultur- und Migrationsraums und bei der Betrachtung von „marginalisierten“ Gesellschaftsgruppen sind daher die Begriffe des Zwischenraums, der „Spalte“, der „Falte“, des „Dritten Raums“<sup>347</sup>, des „border-thinking“<sup>348</sup>, des „in-between“ Hinweise auf die komplexe und gar nicht einheitliche,

---

<sup>346</sup> **Bachmann-Medick**, *Cultural Turns*, S. 192.

<sup>347</sup> Vgl. z. B. **Bachmann-Medick**, *Cultural Turns*, S. 203ff. „Keine Synthetisierung zwischen zwei bestehenden, festen Räumen, Polen, Positionen ist damit gemeint, sondern die Forderung, immer schon unreine, gemischte Ausgangslagen vorauszusetzen – Hybridität als immer schon „Dritter Raum“ einer Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem [...]“

<sup>348</sup> <http://thoughtjam.wordpress.com/2009/01/02/walter-mignolo%E2%80%9494local-historiesglobal-designs-coloniality-subaltern-knowledges-and-border-thinking/>  
(*Walter Mignolo - Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*), Eintrag vom 2.1.2009 (ohne Autor): „Border thinking is a complement to deconstruction and postmodern theories. Border thinking entails a double critique that recovers and materializes subaltern knowledges, which make possible an “other way of thinking” (67). Border thinking not only changes content of conversation but the perspectives and terms through which conversations are

sondern vielfältige und vielschichtige Raumverteilung und Identitätskonstruktion.<sup>349</sup> Dabei existieren Räume oft als „Transiträume“ für die verschiedenen hybriden Identitäten (z. B. Migranten, Exilanten, Flüchtlinge, Wanderarbeiter, Intellektuelle und Künstler mit verschiedenen Herkunfts- und Schaffensorten bzw. Sprachen etc.) und Gesellschaftsgruppen. Die Räume liegen nicht nebeneinander, sondern sie sind eher wie Schachteln übereinander- und ineinandergeschichtet, bilden an ihren sich ständig beweglichen Grenzen dicke Überlappungskrusten und an anderen unscharfe Ränder.

Außerdem geht es bei der postkolonialen Diskussion um die „Umkartierung“ von „Peripherie“ und „Zentrum“ bzw. zunächst um die Aufhebung der „kolonialistisch“ geprägten Annahme von einseitigen binären Raumstrukturen (Dichotomien) zwischen einem „Zentrum“ (Europa) und seiner von ihm abhängigen und auf es fixierten „Peripherie“ (europäische Kolonien). So gäbe es je nach Perspektive eine Vielzahl von „Zentren“ und „Peripherien“ und deren vielfältige, vielwegige Vernetzung und dynamische Interdependenz. Auch lässt sich ein Ort je nach dem gewählten Kriterium sowohl als „Zentrum“ als auch als „peripher“ bezeichnen. Diese auf den Eurozentrismus angelegte Kritik ist für den Postkolonialismus zentral.

Schon nach dieser ersten allgemeinen Einführung in einige Begriffe wird deutlich, dass sich Artauds Ideen und seine Begriffssuche grundlegend von den postkolonialistischen Ideen unterscheiden, natürlich auch deshalb, weil seine Zeit noch vom Kolonialismus geprägt war und er trotz seiner fortschrittlichen, ablehnenden Haltung gegenüber der französischen Kolonialpolitik noch in binären Strukturen von „Zentrum“ (leere europäische Kultur) und „Peripherie“ (reine indigene Kultur) denkt und handelt. Damit dass er in Mexiko dann die vermeintliche „Peripherie“ (Sierra Tarahumara) zum kulturellen und idealisierten „Zentrum“ für seine Kultur-„Theorie“ und Poesie macht und die aktuelle ausgehöhlte europäische Kultur in die „Peripherie“ verbannt, kehrt er die Rollen nur um, bricht aber die dichotomische Denkstruktur selbst

---

had (70). It disrupts dichotomous concepts which currently order the world by *thinking from* dichotomous concepts (85). It disrupts the epistemic hegemony deriving from post-Enlightenment reasoning that currently drives colonialism (88). Interestingly, Mignolo complains that Occidentalism is of main concern to Latin American subaltern knowledges. He acknowledges that usefulness of post-colonial theory but points out the exclusion of Latin America from that theoretical lens. Post-occidentalism, then, might better describe border thinking deriving from Latin America.“

<sup>349</sup> **Bachmann**, *CT*, S. 197: „Verknüpft mit einer postkolonialen Verschiebung der Zentrum-Peripherie-Achse wird hier eine neue Auffassung von kultureller Dynamik vertreten. Statt diese im Zentrum kultureller Bedeutungssysteme anzusiedeln, wie noch beim *interpretive turn* und seiner kulturellen Konsensannahme, werden eher Ränder, Grenz- und Überlappungszonen sowie «Zwischenräume» für kulturell produktiv gehalten.“

nicht auf. Aus einem postkolonialistischen Blickwinkel heraus bewegt sich Artaud noch im kolonialen Kontext, in dem Artauds mythische Suchbewegung und seine totale Hingabe an die so dargestellte indigene Ritenkultur nicht funktionieren können. Denn den Menschen und den Raum, den er bei den Rarámuri sucht, kann es so gar nicht geben und außerhalb von europäischen Paradies-Projektionen auch nie gegeben haben.

### 3.2.1 Modelle und Projektionen

Im Folgenden soll nochmals auf einige hier nur allgemein erwähnte Begriffe eingegangen und insoweit zwischen den Ansätzen der Vertreter differenziert werden, als es für die Diskussion von Artauds Kulturbegriff nützlich ist.

Edward Said ist einer der ersten sowie prägenden Vertreter des *Postcolonial Turn*. Inzwischen wird er aber kritischer und teilweise mit Vorbehalt gelesen. Said beschäftigt sich, wie auch die anderen Autoren, mit den Herrschafts- oder Machtbeziehungen zwischen Kolonist und Kolonisierten oder, mit Hegel gesprochen, zwischen „Herr“ und „Knecht“.<sup>350</sup> Said definierte Kultur als „flexibles Machtsystem“<sup>351</sup>, beschrieb aber das Verhältnis von Unterdrücker und Beherrschtem einseitig aufeinander bezogen und fast statisch, das heißt von der souveränen Macht und Projektion des Kolonialherrn aus betrachtet und bewertet.

Spivak und Bhabha kritisieren an diesem Modell genau diese zu eindimensional dargestellte Beziehung zwischen Kolonialherr und Kolonisiertem von oben nach unten. Dies sei überholt, da sich eine solche Beziehung vielmehr durch ein heterogenes Machtverhältnis<sup>352</sup> definieren lasse, in dem beide Akteure ihre Identitäten immer wieder neu definieren und z. B. durch Elemente wie den Neid des Unterdrückten auf den Unterdrücker absichern.

In Saids bekannten Werk *Orientalismus* (1978) geht es vor allem um die eurozentristische Projektion des Westens in den Orient. Europa, oder in Saids Begriffen

---

<sup>350</sup> Said zeigt auch auf, dass der auf die Kolonisation folgende Prozess der „Dekolonisation“ mit einem „antikolonialistischen Nationalismus“ einhergehe<sup>350</sup>, das heißt, dass die Befreiungs- oder Unabhängigkeitsbewegung vieler kolonisierter Völker von dem Wunsch getragen sei, selbst eine eigene Nation zu gründen, wobei das Ergebnis kein neuer Nationalstaat, sondern ein hybrides Gebilde „postnationaler Struktur“<sup>350</sup> sei. Ebd., S. 142.

<sup>351</sup> Schöblier, Ebd., S. 148.

<sup>352</sup> Schöblier, Franziska: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Tübingen 2006, S. 141ff, vgl. auch S. 148f.

gesprochen der Okzident, habe den Begriff des so genannten „Orient“ nur als Spiegel- oder Schattenbild zur eigenen Kultur erschaffen, um sich selbst zu definieren und festzuschreiben.<sup>353</sup> Der „Orient“ kann also in der Form in Wirklichkeit gar nicht existieren. In Saids Modell existiert scheinbar nur der Westen mit dem Orient als Projektionsfläche. Alle anderen Regionen werden bei diesem sehr verallgemeinerten „bipolaren“ Modell ausgeblendet. Gleichzeitig scheint die beschriebene Beziehung immer nur aktiv und „einseitig“ vom Westen und seinen gewollten (Spiegel-)Bildern und Projektionen auszugehen. Umgekehrt erfährt man jedoch wenig über die mögliche Rückwirkung vom „Orient“ in den „Okzident“ oder gar über die wechselseitige Raum-Konstruktion und Identitätsbildung zwischen beiden Kultur-Größen.<sup>354</sup>

Artaud hatte sich einige Jahre vor seiner Mexikoreise vor allem im Zusammenhang mit seiner Ausdruckskonzeption für sein Theater mit dem Orient oder Orientkonzept beschäftigt. Dabei war die Erfahrung der Theatervorstellung einer Balinesischen Tanzgruppe im „Niederländisch-Ostindischen Pavillon“ der Pariser Kolonialausstellung 1931 zentral für ihn. Auch wenn die Ausstellung bereits zu einer Zeit stattfand, in der die Kritik am Kolonialismus in der Bevölkerung zumindest schon sichtbar und spürbar war, und auch wenn die einzelnen Darbietungen aus den Kolonien kein großes Publikum mehr anzogen, so war die Präsentation der Balinesen scheinbar eine der wenigen Ausnahmen und Attraktionen, die viel begeisterte öffentliche Resonanz bekam.<sup>355</sup> Die Artaud magisch-anmutende, nonverbale, körperliche, zeichenhafte und nicht-zufällige Ausdruckssprache der kindlichen Tänzer aus Bali war für ihn nicht nur eine Alternative zum Sprechtheater, sondern auch zum üblichen

---

<sup>353</sup> **Bachmann, CT**, S. 198: „Die orientalische Projektion eines Gegenbilds zu Europa diene nicht etwa zum Einblick in die orientalischen Kulturen selbst, sondern in erster Linie zur Selbstprofilierung der eigenen europäischen Kultur.“

<sup>354</sup> Vgl. hierzu **Rössner**, *Sobre la aplicabilidad*, S. 10f: „[la teoría] concibe la comunicación en una situación colonial y poscolonial unidireccional: la “pureza” del Centro no sufriría en absoluto a través del contacto con lo otro, al contrario, por la creación de este otro se establecería de manera definitiva.“ Vgl. auch **Rössner**, *Hybridität als “Anti-Macondismo”*, S. 397.

<sup>355</sup> **Savarese, Nicola/ Fowler, Richard** : „1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition“, *TDR* (1988-), Vol. 45, No. 3 (Autumn, 2001), S. 51-77 (Auszug dem Buch *Parigi/ Artaud/ Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all' Esposizione Coloniale di Parigi del 1931* aus dem Jahr 1997). Vgl. z. B. S. 61 (Gegenausstellung der Kommunisten und Surrealisten), vgl. auch S. 62: „The French capital was no longer the crucible of art and culture that it had been at the beginning of the century.“ Vgl. auch S. 62f: „In any case, for reasons of their own, even the newspapers, which supported colonialism, were critical of the performances presented by the exhibition. The general press opinion was that the performances were merely yet another presentation of exotic companies already seen too many times and too domesticated to awaken new interest [...]. The only successful exception was the completely innovative choice to present performances from the Dutch East Indies: 50 dancers from the island of Bali, who performed their angular dances to the sound of their clamorous gamelan.“

Avantgardetheater und damit ein zentrales Vorbild für sein Konzept des *Theater der Grausamkeit*.<sup>356</sup> Diese offensichtliche Projektion seiner Darstellung einer mythisch-magischen, körperlich ausdrucksstarken, reinigenden Ursprungserfahrung in die nicht traditionelle „janger“-Aufführung der Balinesischen Tänzer wiederholt sich dann später auf ähnliche Weise in der Sierra Tarahumara.

„The role of the Orient in the exotic myths of the Symbolists and Surrealists and the ethnographic opinions of anthropologists, are both elements which are undoubtedly part of, and are combined with, Artaud's vision [...]. Artaud had a wide, even militant knowledge of Oriental themes and of the Orient-Occident dichotomy, but his knowledge was in no sense specific.“<sup>357</sup>

Man kann also auf dem Hintergrund von Saids Diskussion der Orient-Projektion und der angesprochenen Kritik an seiner Theorie feststellen, dass sich Artaud zu seiner Zeit in einem ähnlichen Projektionsmodell befand und aus diesem heraus agierte und kreierte. In Artauds Theaterkonzept stellten sowohl der Orient als auch die indigenen präkolumbianischen Kulturen eine ideale kulturelle Projektionsfläche dar. Nur begreift sich Artaud selten als Projizierender, sondern meint, die Essenz im Balinesischen Theater oder aber dann in Folge in der Sierra Tarahumara gefunden zu haben. In den mexikanischen Texten äußert sich diese Überzeugung in einer scheinbaren Vermittlung der indigenen Kultur und Probleme<sup>358</sup> an das imaginierte, doch wieder europäische Publikum, sei es durch Vergleiche mit europäischem Kultur- und Gedankengut<sup>359</sup>, sei es

---

<sup>356</sup> Das ist insofern interessant, weil **Savarese** in seinem Artikel beschreibt, dass die Tanzaufführung, die Artaud mit hoher Wahrscheinlichkeit dort gesehen hat, gerade keinen traditionellen Bezug zum alten balinesischen Ausdruckstheater hatte: „Taking the program details into consideration, as well as the various reviews of the performances, and following the trail of the story that was presented [...], we can thus conclude that the janger was the first Balinese performance seen by Artaud and thus the first one to so strike him that he refers to it at the very beginning of his essay on Balinese theatre. And this is indeed surprising, because the janger does not belong to the genre of Balinese dance that one might expect to be the catalyst for Artaud's enlightenment. [...] It is not part of the greatest tradition of ancient dances and is purely "recreational". It must therefore have been the dances themselves that so overwhelmed Artaud. [...] their powerful scenic presence.“ (**Savarese**, Ebd., S. 68)

<sup>357</sup> **Savarese**, *AA sees Balinese Theatre*, S. 53.

<sup>358</sup> **AA**, *Tome IX, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 17 : „Et ils [les métis, les sangmêlés] considèrent comme dangereuses les croyances des Vieux Mexicains.“ Vgl. auch S. 18 : „[...]Mexico fait l'impossible pour enlever le Peyotl aux Tarahumaras [...].“

<sup>359</sup> **AA**, *Tome IX* : Vergleiche mit Platon: *Le Rite des Rois de l'Atlantide*, S. 73 und S. 76, *Lettre à Jean Paulhan*, 4.2.1937, S. 102, Vergleich mit Hieronymos Bosch: *La Danse du Peyotl*, S. 43, Vergleich mit Pythagoras: *Une Race-Principe*, S. 70.

in der euphemisierenden und esoterischen Betrachtung der indigenen Kultur<sup>360</sup> oder aber in der doch wieder belehrenden Rolle des Kulturbotschafters:

„Et il semble bien que le but de la Danse du Peyotl, à l'origine, Rite sentencieux des enseignements de la Plante donné à l'homme par Jésus-christ, ait été d'inviter l'être humain à gagner sa conscience. Car sans aide il ne s'y peut décider.“<sup>361</sup>

„Il y a un coin de la haute Sierra Mexicaine où ces râpes, paraît-il, foisonnent. Elle dorment là, en attendant que l'Homme Prédestiné les découvre, et les fasse *sortir au jour*.“<sup>362</sup>

„Et je trouvais les Tarahumaras désespérés, au moment où j'arrivai dans la montagne, de la destruction récente d'un champ de Peyotl par les soldats de Mexico. J'eus à ce sujet une très longue conversation avec le directeur de l'école indigène où je logeai. [...] Ils ne vous pardonnent jamais cette destruction, mais montrez-leur par un acte inverse que vous n'êtes pas un ennemi de Dieu. Vous n'êtes ici qu'une poignée et s'ils se décidaient à la révolte il vous faudrait leur faire la guerre, et même avec vos armes vous ne pouvez pas tenir.“<sup>363</sup>

Artaud, der Fremde, der sich – ohne des Spanischen oder des Tarahumar mächtig zu sein – selbst zum Sprachrohr der Indigenen ernannt, ermahnt im oben genannten Zitat den Mestizen und *chabochi*-Schuldirektor der indigenen Schule in Norogachic und möchte als Mediator zwischen zwei aufeinanderprallenden Kulturen oder vielmehr als Fürsprecher der Indigenen auftreten. In seiner Beschreibung erreicht Artaud mit seinem Vortrag nicht nur, dass das Verbot der Peyote-Zeremonie aufgehoben wird, sondern auch, dass er an diesem Ritus teilhaben darf, was er sodann eingehend schildert. Es scheint, als wollte Artaud seine Teilnahme am Ritus, seine Rolle als Botschafter und seine Zugehörigkeit zum indigenen Volk der Rarámuri hier vor dem Leser rechtfertigen.<sup>364</sup> Artaud nähert sich also seinem einheitlichen und ursprünglichen Verständnis von Kultur durch die Beschreibung seiner durchlebten Ritus Erfahrung bei den Rarámuri und transportiert sich so poetisch in eine mythische (Anfangs-)Zeit. Dieser Versuch ist auf dem Hintergrund der postkolonialen Theorie jedoch zwecklos und sinnentleert. So wird Artauds Textgrundlage unter dem postkolonialen Gesichtspunkt zur Vorführung einer damals gängigen projizierten Sehnsucht oder

---

<sup>360</sup> „[...]il n'y a pas chez eux de geste perdu ; de geste qui n'ait un sens de philosophie directe. Les Tarahumaras deviennent philosophes absolument comme un petit enfant devient grand et se fait homme; ils sont philosophes en naissant.“ (AA, *Tome IX, Une Race-Principe*, S. 71.)

<sup>361</sup> AA, *Tome IX, Supplément au Voyage*, S. 90.

<sup>362</sup> AA, *Tome IX, La Danse du Peyotl*, S. 47/48.

<sup>363</sup> AA, *Tome IX, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 18.

<sup>364</sup> „L'amitié que m'avait montrée ce jeune Tarahumara qui ne craignit pas de se mettre en prière à quelques pas de moi m'était déjà une garantie que certaines portes s'ouvriraient.“ (AA, *Tome IX, Le Rite*, S. 17.)



Paradiessuche in eine Gesellschaft, die so indigen, einheitlich, rein und ursprünglich immer nur in der (europäischen) Vorstellung der Anderen existiert hat.

### 3.2.2 Totalität und Hybridität

„Kulturen sind niemals in sich einheitlich, und sie sind auch nie einfach dualistisch in ihrer Beziehung des Selbst zum Anderen.“<sup>365</sup>

„Je n'ai pas de conclusion à en tirer pour l'instant, mais il me semble discerner au Mexique deux courants : l'un qui aspire à assimiler la culture et la civilisation européennes, en leur donnant une forme mexicaine, et l'autre qui, prolongeant la tradition séculaire, demeure obstinément rebelle à tout progrès.“<sup>366</sup>

Neben dem Hinterfragen und Dekonstruieren (in Anknüpfung an Derrida) der Begriffsgrößen Nation, Nationalismus, Volk, Kultur, Identität etc. und der Absage an eine totale, ganzheitliche Raumvorstellung, erkennt man besonders bei Bhabha die bereits erwähnte Entzauberung durch die Absage an eine essentialistische Identitätsvorstellung.<sup>367</sup> Spricht Bhabha in seinem Klassiker *Die Verortung der Kultur* (1994) von einem „Dritten Raum“ oder von der Situation des „in-between“, des *Dazwischen*, der oder die sich durch das Überlappen von verschiedenen kulturellen Räumen oder Raumwahrnehmungen bildet, dann wird dieser „Third Space“ vor allem innerhalb des Individuums in seiner Identitätskonstruktion verortet. Dabei geht es um eine interne und internalisierte (kulturelle) Differenz Erfahrung und ihre Brüche:

„Hybridität hat keine derartige Perspektive von Tiefe und Wahrheit zu bieten; sie ist kein dritter Begriff, der die Spannung zwischen zwei Kulturen oder die beiden Szenen des Buches in einem dialektischem Spiel der „Erkenntnis“ auflöst. [...] das doppelt eingeschriebene koloniale Spiegeln bringt keinen Spiegel hervor, in dem das Selbst sich erfasst; es ist immer die gespaltene Projektionsfläche (*screen*) des Selbst und seiner Verdopplung, des Hybriden.“<sup>368</sup>

Es entstehe nicht nur eine Übereinanderschichtung von ständig neuen (sozialen, religiösen, politischen, persönlichen etc.) Identitäten in der Konfrontation mit einem

---

<sup>365</sup> Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000, S. 54.

<sup>366</sup> AA, *Messages, La culture éternelle du Mexique*, S. 107.

<sup>367</sup> Vgl. auch Bachmann, CT, S. 206f: „Die Identitätsdefinition geschah lange Zeit im Rekurs auf Ursprung, Wesen und Einheit, jetzt wird eher Bruch, Übergang, Überlagerung, Transformation und Heimatlosigkeit betont. Diese Umstellung von Identität auf Differenz hat dazu geführt, auch kulturelle Identitätsbildung als Artikulation von Differenzen neu zu sehen. [...] Gerade durch die Vorstellung eines Dritten Raums sei das Dilemma der Dichotomie und der durch sie bewirkten Festschreibung von Identität zu überwinden. [...] Somit zeigt sich Hybridität nicht erst zwischen den (verschiedenen) Kulturen, sondern bereits als innere Differenzierung einer Kultur, ja der Subjekte selbst.“

<sup>368</sup> Bhabha, *Verortung*, S. 168.

fremden Kontext, sondern es würde auch ein Prozess der Maskenbildung<sup>369</sup> in Gang gesetzt, bei dem immer wieder neue Masken oder „hybride“ Identitätsvarianten<sup>370</sup> nach innen verborgen und nach außen projiziert werden, die jedoch auf keine ursprüngliche Identität verweisen können.

„Hybridität gilt hier [bei Bhabha] nicht einfach als Vermischungsverhältnis, sondern wird als Übersetzungssituation, als Überschreitung und In-between-space, als Zwischenraum, «activity of displacement» genauer und anstößiger gefasst. Über bloße Vermischung hinaus ist hier das Ziel, eine Verortung sich verändernder Positionen von Subjekten zu finden, die in der Artikulation kultureller Differenzen aufbricht und dabei eindeutige Differenzmauern wie Ethnizität, Klasse, Geschlecht sprengt. Gerade von Bhabha wird Hybridität somit ein subversives Potenzial zuerkannt, für das entscheidend ist, von wo aus gesprochen (und gehandelt) wird.“<sup>371</sup>

In Artaud Texten hingegen liest man, dass sich für ihn Identität durch die Verbindung des Individuums mit seinem natürlichen Umfeld formt. Während Artaud den alles und alle verbindenden Seelengrund bei den Rarámuri sucht, also quasi eine ursprüngliche Identität hinter der Zivilisationsmaske des Mexikaners, ist Bhabha dabei, diesen Einheitsraum und Einheitstraum mit seinem dynamischen Hybriditätsverständnis zu zerstören.

„Hybridität ist die Umwertung des Ausgangspunktes kolonialer Identitätsstiftung durch Wiederholung der diskriminatorischen Identitätseffekte.“<sup>372</sup>

„Die transnationale Dimension kultureller Transformation – Migration, Diaspora, De-plazierung, Neuverortung – läßt den Prozeß kultureller Translation zu einer komplexen Form der Signifikation werden. Der natürliche oder naturalisierte, einheitsstiftende Diskurs, der auf festverwurzelten Mythen der kulturellen Besonderheit wie „Nation“, „Völkern“ oder authentischen „Volks“-Traditionen beruht, kann hier kaum als Bezugspunkt dienen.“<sup>373</sup>

---

<sup>369</sup> **Bhabha**, *Verortung*, S. 94 (Bhabha erinnert an Frantz Fanons „Wechselspiel von Maske und Identität“) und S. 115 (Maskierungsprozesse in der Schaffung und Wiederholung von Stereotypen).

<sup>370</sup> **Bhabha**, *Verortung*, S. 75: „Das Bild ist immer nur ein *Beiwerk* zu Autorität und Identität; es darf niemals mimetisch als die Erscheinung einer Realität gelesen werden. Der Zugang zum Bild der Identität ist immer nur möglich in der *Negation* jeder Auffassung von Ursprünglichkeit und Fülle; der Prozeß der De-plazierung und Differenzierung (Abwesenheit/Anwesenheit. Repräsentation/Wiederholung) macht es zu einer liminalen Realität.“

<sup>371</sup> **Bachmann**, *CT*, S. 200. Vgl. auch ihre Kritik an Bhabhas Hybriditätsbegriff und seiner Betonung des kreativen Potenzials, das aus dieser Hybridität heraus für den Einzelnen entsteht. Bachmann betont hingegen auch die starke Verunsicherung, die für das hybride Individuum durch solch eine Situation (Raumvielfalt, Auflösung der binären Strukturen durch Schaffung des Dritten Raums etc.) ständig spürbar ist: **Bachmann**, *CT*, S. 201: „Vielmehr erzeugt die vielschichtige Gebrochenheit postkolonialer Verfassungen und Migrationssituationen eine auf Dauer gestellte Liminalität, bei der in den meisten Fällen gerade keine endgültige Angliederung oder Rückkehr mehr stattfindet. [...] Er [der Hybriditätsbegriff Bhabhas] stellt sich zu wenig dem weltweiten Phänomen, dass Hybridisierungsansätze durch Nationalismus und religiösen Fundamentalismus bedroht werden, auch weiterhin bestehende Machtbeziehungen und soziale wie ökonomische Ungleichheiten werden damit allzu leicht verwischt.“

<sup>372</sup> **Bhabha**, *Verortung*, S. 165.

<sup>373</sup> **Bhabha**, *Verortung*, S. 257.

Elisabeth Bronfen sagt in ihrem Vorwort zu Bhabhas Werk:

„[...] kulturelle Differenz: kein freies Spiel von Polaritäten oder Pluralitäten in der Homogenität einer universal deklarierten nationalen Gemeinschaft, sondern das Einführen eines plötzlichen Schocks, der kulturelle Bewertungen und Interpretationen aufbricht, um den Boden, auf dem Identitäten errichtet werden, zu verschieben: Ein Erdbeben auf der Ebene der Repräsentationen, durch die wir als Individuen und als Mitglieder von kulturellen Gemeinschaften uns definieren [...].“<sup>374</sup>

Auch Artaud spricht in seiner Theaterkonzeption und in seinen mexikanischen Texten von einer Schockerfahrung und benutzt dafür das Bild des Erdbebens. Bisherige Formen und Verständnisse sowie Zustände im menschlichen Unbewussten sollen aufgebrochen werden, jedoch um damit die – postkolonial gesprochen vergebliche – Suche nach dem alles verbindenden Ganzen zu ermöglichen:

„Le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie.[...] Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison.“<sup>375</sup>

„Mexico est une ville de tremblement de terre; je veux dire qu'elle *est* un tremblement de terre qui n'a pas fini d'évoluer et qui a été pétrifié sur place. Et cela au sens physique du terme. [...] Et les gens tremblent comme leur ville; ils paraissent eux aussi en morceaux, leurs sentiments, leur rendez-vous, leurs affaires (*asuntos*) tout cela est un immense puzzle dont on est quelquefois étonné qu'il se ramasse, qu'il puisse de temps en temps parvenir à reconstituer une unité.“<sup>376</sup>

„Le Mexique, ce précipité de races innombrables, apparaît comme le creuset de l'Histoire. De cette précipitation même et de ce mélange de races, il doit retirer un résidu unique. D'où l'âme mexicaine sortira. Mais pour former une âme unique il faut une culture unique et c'est là que le problème devient passionnant.[...] Au contraire de la culture moderne de l'Europe qui est arrivé à une pulvérisation insensée de formes et d'aspects, la culture éternelle du Mexique possède un aspect unique.“<sup>377</sup>

Artaud schreibt und agiert verständlicherweise aus dem Kontext der europäischen Vorstellungswelt heraus. Seine Texte besitzen durchaus postkoloniales Ausdruckspotenzial, Artaud jedoch macht weder seine eigene hybride Situation noch die offensichtlichen Brüche, Differenzen und hybriden Identitäten in der indigenen Kultur der Rarámuri zum Thema. Vielmehr versucht er, die Hinweise, die ihn als europäischen Intellektuellen, als Nicht-Indigenen, als Nicht-Mexikaner etc. entlarven

---

<sup>374</sup> Bronfen, Elisabeth, Vorwort zu Bhabha, *Verortung*, S. XIV.

<sup>375</sup> AA, *Tome IV, Le théâtre et la Peste*, S. 30f.

<sup>376</sup> AA, *Œuvres, Lettre à Jean Paulhan, Mexico, 23 avril 1936*, S. 663-667, S. 665.

<sup>377</sup> AA, *Œuvres, Ce que je suis venu faire au Mexique*, S. 718.

könnten, genauso wie die nicht zu übersehenden Kolonisations- und Synkretismusspuren in der Sierra, zu verschweigen.<sup>378</sup> So nimmt sich Artaud offensichtlich nicht im postkolonialen Sinn als Grenzfigur wahr, der in der Bewegung, „dazwischen“ schreibt, und der überspitzt gesagt, eine fragmentierte oder korrumpierte, kolonisierte, missionierte bzw. synkretistische indigene Kultur antrifft. Er beteiligt sich mit seinen Texten also nicht am „re-mapping“, am Umschreiben von eurozentrischen Mythen und Projektionen einer paradieshaften „Peripherie“. Sein essentialistisches Vorhaben zielt auf die Wiederentdeckung einer reinen Kultur zum Zweck einer angestrebten heilenden Bewusstseins transformation. Artaud bestätigt also, ohne es zu wollen, die alten Vorstellungs- und Schreibmuster und belässt die Indigenen in der Paradies-„Peripherie“ die in seinem Verständnis das mythische „Zentrum“ ist.

„« Te recoudre dans l'entité sans Dieu qui t'assimile et te produit comme si tu te produisais toi-même, et comme toi-même dans le Néant et contre lui, à toute heure, tu te produis. » Ce sont là les paroles mêmes du chef indien et je ne fais que de les reproduire, non telles qu'il me les a dites, mais telles que je les ai *reconstruites* sous les illuminations fantastiques de Ciguri.“<sup>379</sup>

Der offensichtlichen „hybriden“ Situation, in der er sich als europäischer Künstler der 1930-er Jahre in der ihm fremden Sierra Tarahumara befindet, und in der er auf Französisch über diese scheinbar in sich geschlossene Kultur zunächst in einer mexikanischen Tageszeitung und dann für das europäische Publikum schreibt, kann er sich dadurch trotzdem nicht entziehen. Die polarisierende Schematisierung von Indigenen und Nicht-Indigenen zeigt jedoch, dass Artaud trotz seines Einheitsbedürfnisses noch immer in den (eurozentristischen und vom Kolonialismus geprägten) Kategorien von Rasse (Ethnizität), Klasse und Geschlecht denkt und schreibt. Später wird deutlich, dass auch diese Haltung schon damals nicht mehr mit der mexikanischen sozio-kulturellen Realität zusammenpasste.

### 3.2.3 Minoritäten und Kulturebenen

Einer von Spivaks Schwerpunkten ist die Betrachtung von marginalen, „subalternen“ Gesellschaftsgruppen innerhalb einer heterogenen ehemals kolonisierten

---

<sup>378</sup> „Artaud s'opposera à la doctrine marxiste des instituteurs de la sierra Tarahumara, tout comme au danger d'acculturation que représentent les missions jésuites.“ **Le Clézio**, *Rêve Mexicain*, S. 198.

<sup>379</sup> **AA**, *Tome IX, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 12f.

bzw. postkolonialen Gesellschaft (mit neo-kolonialistischen Zügen).<sup>380</sup> Dabei stellt sie heraus, wie diese zum Schweigen gebrachten hybriden Identitäten im doppelten Sinn „kolonisiert“ oder unterdrückt wurden.<sup>381</sup> Die indigene Kultur der Rarámuri scheint dafür ein passendes Beispiel zu sein, um diesen Prozess darzustellen. Die Rarámuri sind nicht nur von den spanischen Eroberern umgebracht, unterdrückt, als Minenarbeiter versklavt, in das unzugängliche Innere der Sierra, das keine Lebensgrundlage mehr bietet, getrieben und von Missionaren bekehrt worden. Sie wurden und werden von den Nicht-Indigenen teilweise noch immer diskriminiert. Interessant ist hier auch zu erwähnen, dass eine indigene Sprache im mexikanischen Volksmund fälschlicherweise oft nur als „Dialekt“ bezeichnet wird. Das Zusammenleben auf dem gemeinsamen Raum hat trotz intensiver Hilfsprojekte oft Nachteile für die Rarámuri.<sup>382</sup> So werden sie im nationalen vielschichtigen politischen Diskurs zwar als „schützenswert“ betrachtet, im Alltag sind sie aber nicht selten Opfer von Rassismus und Gewalt. Vielleicht hat Artaud sich diese mehrfach marginale Randgruppe auch bewusst ausgesucht, um ihr dann „seine“ Stimme zu leihen.

Eine solche konfliktive und komplexe sozio-kulturelle Grenzsituation, wie sie die Rarámuri erleben, bedeutet jedoch nicht, wie Lienhard anführt, dass diese marginalisierten „Subalternen“ keine Möglichkeit haben, sich selbst eine Stimme zu geben, auch wenn dies häufig auf verschiedenen Ebenen durch Zwischeninstanzen geschehen ist (Autoren, die sich für ihre indigene Kultur interessieren und ihr die eigene Stimme leihen etc.):

---

<sup>380</sup> Vgl. auch **Bachmann-Medick**, *Cultural Turns*, S. 191.

<sup>381</sup> Gl. z. B. **Rössners** Kommentar zu Spivacs Anliegen und seine indirekte Kritik an ihrem Verfahren: **Rössner**, *Sobre la aplicabilidad*, S. 12: „Los llamados “subalternos”, que en el proceso de comunicación no solo están desventajados por su posición periférica, sino además de una o varias características [...] por principio no tienen voz propia [...] y por supuesto, es la misma Spivac, autora del famoso ensayo *Can the Subaltern speak?* que se ofrece como “voz prestada” para los subalternos – con todas las implicaciones problemáticas de tal actitud.“

<sup>382</sup> Der mexikanische Anthropologe **Plancarte** macht in seiner an anderen Stellen durchaus kritisch zu bewertenden Studie zum Volk der Tarahumara aber auch darauf aufmerksam, dass in der Sierra nicht nur die Indigenen, sondern Indigene und eine Schicht der Mestizen gleichermaßen unter schwierigen Bedingungen leben und als „arm“ gelten können, was die beiden Gruppen zwar ökonomisch, aber nicht kulturell annähert. Dies gilt auch noch heute, über 50 Jahre nach Plancartes Beobachtungen und Bewertungen. Vgl. **Plancarte, Francisco M.**: *El Problema Indígena Tarahumara*, Memorias del Instituto Nacional Indigenista Vol. V, México D.F. 1954, S. 23: „Entre la población mestiza se notan dos grupos clasistas: los pobres con una economía precaria similar en muchos aspectos a la del indígena, y los adinerados que tienen acaparadas las mejores tierras agrícolas y pastales y tienen en control comercial. Los mestizos más pobres hacen en muchas ocasiones causa común con los indígenas a cuyas agrupaciones ejidales se han sumado por conveniencia propia. Pero de todos modos, jamás participan como miembros de la comunidad aborígen.“

„Diversas voces indígenas, antiguas y nuevas, siguen desmintiendo el anuncio de su enmudecimiento definitivo que se viene publicando, más o menos periódicamente, desde hace cinco siglos. Sin duda diferente del discurso comunitario tradicional, el discurso neozapatista de los indios mayas de Chiapas, para mencionar sólo este ejemplo significativo, está logrando hacerse escuchar, en parte gracias a los medios electrónicos modernos, en toda la aldea global. Si los mayas yucatecos de la “guerra de castas” (1847) se sirvieron – además de la guerra – de la “moderna” escritura epistolar para afirmar su nueva condición de dueños de un discurso autónomo y triunfante, sus lejanos parientes chiapanecos actuales aprendieron, a partir de objetivos en parte análogos, a echar mano de todos los medios de comunicación actualmente existentes.“<sup>383</sup>

Wenn Artaud in seinen Texten den Rarámuri seine eigene Stimme leiht<sup>384</sup>, können die Indigenen auch nur das sagen, was er von ihnen hören möchte, bzw. wie er sich vorstellt, was sie ihm und damit indirekt auch dem europäischen Publikum zu sagen hätten. Artaud legt in ihre Worte also vor allem seine eigene Vision von einer indigen-mythischen Kultur hinein. Im eigenen Künstlerverständnis vergegenwärtigt und ist Artaud *die* ursprüngliche und einheitliche indigene Stimme, die es aber, wie auch Canclini später beschreibt, so nicht gibt und auch in den 1930er Jahren nicht gegeben hat:

„Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas [...], del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas.“<sup>385</sup>

Canclini betrachtet unter anderem kritisch die volkstümliche Verwendung und massenmediale oder politisch intendierte Vermarktung von Traditionen und hohen Kulturgütern.<sup>386</sup> Dabei sind ihm die Begriffe der sich gegenseitig beeinflussenden

---

<sup>383</sup> **Lienhard, Martin:** „Voces marginadas y poder discursivo en América Latina“, in: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 193, Octubre-Diciembre 2000, S. 785-798, S. 796.

<sup>384</sup> Vgl. auch Kommentar von **Antle**, in: **Antle**, *Artaud et le Primitivisme*, S. 170: „Ainsi, à la lumière de la critique post-coloniale, le primitivisme a rarement établi des échanges fondés sur un dialogue et n’a pas concédé à l’Autre la place du sujet. C’est précisément ce qui se passe dans *Les Tarahumaras*.“

<sup>385</sup> **Canclini**, *Culturas Híbridas, Cómo interpretar una historia híbrida*, S. 69-73, S. 71. Vgl. auch **Canclini, Néstor García:** *Las culturas híbridas en tiempos de globalización*, Einleitung zur Ausgabe von 2001, in **Ders.**, *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF 2009, S. XVf: „De todas maneras, la intensificación de la interculturalidad favorece intercambios, mezclas mayores y más diversificadas que en otros tiempos; por ejemplo, gente que es brasileña por nacionalidad, portuguesa por la lengua, rusa o japonesa por el origen, y católica o afroamericana por la religión. Esta variabilidad de regímenes de pertenencias desafía una vez más el pensamiento binario, o cualquier intento de ordenar el mundo.“

<sup>386</sup> Vgl. zu Canclini in Kurzform: **Rössner**, *Sobre la aplicabilidad*, S. 19: „[...] llegamos finalmente a algunas ideas originales e innovadoras de la teoría latinoamericana que Alfonso de Toro define también como características de una “poscolonialidad” opuesta a poscolonialismo. [...] 3) El concepto de la hibridación de Néstor García Canclini (1991) que parte del concepto de una interacción dinámica entre “cultura de masas, cultura popular y cultura de elite”, entre “elementos locales y elementos cosmopolitas”.“ Vgl. zusätzlich die Rezension von **Jesús-Martín Barbero** zu **Néstor Canclinis Culturas Híbridas**, (*Magazín Dominical*, No. 445, *El Espectador*, Noviembre 3 de 1991, <http://es.scribd.com/doc/12907068/Sobre-Culturas-hibridas-Estrategias-para-entrar-y-salir-resena>): „No

Elitekultur oder Hochkultur, der Populärkultur und der Kultur der Massen das Instrumentarium, mit dem er die Verflechtung oder unausweichlich konsequente Überlagerung der vielfältigen Identitätsschichten der lateinamerikanischen Gesellschaften beschreibt<sup>387</sup>. Mit ihnen will er die überholten oft binär gefassten Begriffe von „zivilisiert“ und „wild“, von „national“ und „ausländisch“, von „anglo“ und „latino“ aufheben.

„P.-S. –Il n’y a en effet aucune raison pour ne pas incorporer l’art populaire des Indiens à l’élite. Mettre sur un plan culturel identique la vie du folklore et les recherches des grands écrivains mexicains m’apparaît comme un moyen raffiné d’en finir avec les antagonismes qui existent entre l’élite et la masse, l’art populaire et l’art bourgeois, la vie intellectuelle et la vie instinctive, les effusions de la pensée pure et les harmonies, intellectuelles elles aussi, de la vie organique des Indiens.“<sup>388</sup>

Artauds möchte seinen essentialistischen Kulturbegriffs durch die Koexistenz und die gegenseitige Bereicherung von volkstümlicher Kunst bzw. indigenem Kunsthandwerk und elitärer oder intellektueller Kunst wie z. B. in Form von hochwertiger mexikanischer Literatur erneuern. Dennoch entspricht das nicht der von Canclini beschriebenen gegenseitigen Verschränkung der Kulturebenen. Denn Canclini geht es als Theoretiker um die kritische Beschreibung eines hybriden Kulturphänomens. Artaud hingegen geht es als Künstler um die gegenseitige spirituelle Inspirationskraft,

---

especulando sino aportando una información plural y precisa en cada caso, García Canclini lleva a cabo un paciente trabajo de desenmascaramiento de esas estratagemas en las teorías y en las políticas. Desde la redefinición del sentido del *patrimonio*, esa “base secreta de la simulación que nos mantiene juntos”, a partir de lo que tiene de ideología sustancialista –ocultación de su formación social– y legitimadora de exclusiones pero también de capital cultural de un país, de teatralización del poder, escenificación de lo nacional y ritualización de la identidad. Y la deconstrucción de los *usos de lo popular* en lo que tienen de puesta en escena, de construcción efectuada en la investigación que busca a toda costa recortarlo de la reorganización masiva, fijarlo en formas artesanales de producción y distribución, y custodiarlo como reserva imaginaria de los nacionalismos; en la comunicación que tiende a identificar pueblo con público y espectador, a confundir popular con la popularidad como “lugar del éxito” y por ello, de la fugacidad y la obsolescencia rápida, ignorando lo que en lo popular hay de memoria y sedimentación; en el populismo político que valorando el potencial transformador del pueblo acaba simulando su participación y su acción.“

<sup>387</sup> Vgl. auch hierzu indirekt Lienhard, *Voces marginadas y poder discursivo en América Latina*, S. 796: „La (supuesta) pérdida de poder de los “centros” de antaño no se ha traducido todavía, en efecto, en la emergencia verdadera de las “periferias” internas de cada una de las “ex periferias”. La euforia provocada por el surgimiento, en los circuitos de la cultura de elite y la de masas, de algunas voces nuevas, “populares”, no debe ocultar el hecho de que éstas —además de no representar sino la punta de un iceberg cuyas partes sumergidas desconocemos— son el resultado de un proceso de cooptación por parte de los dueños del poder discursivo. Proceso que implica la adaptación de esas voces a los deseos o los intereses de los cooptantes.“

<sup>388</sup> AA, *Œuvres, La fausse supériorité des élites*, S. 723-726, S. 726.

durch die ein mythisches Kulturganzes geschaffen werden soll und das eine möglichst große Masse (vgl. auch seine Idee des Theaters für die Massen) erreichen soll.<sup>389</sup>

Canclini führt des Weiteren an, dass es in Lateinamerika nicht darum gehen kann, Europa in seiner technischen, künstlerischen, kulturellen oder politischen Entwicklung auf- oder einzuholen bzw. einen innovativen Gegenentwurf zu Europa zu präsentieren:

„El problema no reside en que nuestros países hayan cumplido mal y tarde un modelo de modernización que en Europa se habría realizado impecable, ni consiste tampoco en buscar reactivamente cómo inventar algún paradigma alternativo e independiente, con tradiciones que ya han sido transformados por la expansión mundial del capitalismo. [...] optar en forma excluyente entre dependencia o nacionalismo, entre modernización o tradicionalidad local, es una simplificación insostenible.“<sup>390</sup>

Damit spricht er zwar ein ähnliches Problem wie damals Artaud an. Artaud beruft sich jedoch bei seiner Fortschrittskritik erneut auf den Einheitsgedanken einer ursprünglichen Kultur:

„Pour moi, la culture de l'Europe a fait faillite et j'estime que dans le développement sans frein de ses machines l'Europe a trahi la véritable culture ; et moi, à mon tour, je me veux traître à la conception européenne du progrès.“<sup>391</sup>

„C'est dans ce sens-là qu'en France la jeunesse croit à une renaissance de la civilisation précortésienne. Elle ne veut pas retomber dans l'erreur nord-américaine d'une civilisation se développant en marge de la culture, elle veut parvenir d'abord à une idée profonde et centrale de culture dont doit dépendre toute révolution.“<sup>392</sup>

Canclini veranschaulicht hybride Identitäten<sup>393</sup> und Grenträume in Lateinamerika z. B. anhand von Künstlern, die an kreativ und kulturell wie soziopolitisch aufgeladenen Grenzorten wie Tijuana wirken<sup>394</sup>.

---

<sup>389</sup> Hier klingt vielleicht auch ein dadaistisches und surrealistisches Erbe an. Der Dada bediente sich bewusst volkstümlicher oder populärer künstlerischer Elemente und Verfahren (Zirkus etc.), und der Surrealismus lehnte die Elitekultur im Zuge seiner Zivilisationskritik ab und besann sich auf die „primitiven“ Kulturen. Für Artaud jedoch ist die „Integration der Elite in die Volksmasse“ eine Bedingung für die Verwirklichung seines Kulturgedanken und seiner geforderten Bewusstseinsrevolution. (AA, *Œuvres, La fausse supériorité des élites*, S. 726: „Il n'y a pas de révolution possible sans intégration des élites aux masses, qui par la même atteignent à un haut degré spirituel.“

<sup>390</sup> **Canclini**, *Culturas Híbridas, Contradicciones Latinoamericanas: ¿Modernismo sin Modernización?*, S. 65-93, S. 80.

<sup>391</sup> AA, *Messages, Lettre ouverte aux gouverneurs des États du Mexique*, S. 68-70, S. 68.

<sup>392</sup> Ebd., *Premier contact avec la Révolution Mexicaine*, S. 75- 81, S. 80.

<sup>393</sup> „Una dificultad para cumplir estos propósitos es que los estudios sobre hibridación suelen limitarse a describir mezclas interculturales. [...] Si queremos ir más allá de liberar al análisis cultural de sus tropismos fundamentalistas identitarios, deberemos situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización.“ **Canclini**, *Culturas Híbridas*, S. VIII (Vorwort).



„[...] el pintor que quiere transgredir la herencia y le pone a la virgen un rostro de actriz, el intelectual que cuestiona si los próceres celebrados en las fiestas patrias realmente lo fueron, el músico especializado en el barroco que lo mezcla en sus composiciones con el jazz y el rock.“  
395

Dieses von Canclini intensiv beschriebene Potenzial der lateinamerikanischen Künstler an solchen Orten hat Artaud als Europäer zu seiner Zeit nur sehr partiell genutzt.

Auf dem Hintergrund der hier nur sehr knapp dargestellten postkolonialen Diskussion kann man Artauds Texte zunächst wie folgt verorten: Artauds *Messages Révolutionnaires* sind eine indirekte Anspielung auf seine Vorstellung von der mexikanischen Revolution und der einheitlichen (indigenen) mexikanischen Kultur. Sie sind ein klarer Hinweis auf sein Verständnis von „Revolution“ (– im Gegensatz zum später von den Surrealisten proklamierten kommunistischen Revolutionsbegriff, den Artaud scharf angriff und strikt ablehnte –). Und die Lektüre bzw. das Durchleben seiner Texte soll eine totale individuelle wie kollektive Bewusstseins transformation auszulösen. Die mexikanischen Texte sind heterogener und bewegter Ausdruck eines (unbewussten) „Kulturmigranten“<sup>396</sup>, der zunächst die mehr oder weniger imaginäre „mexikanische Jugend“ und dann vor allem seine eigene europäische kulturentleerte Gesellschaft von seinem essentialistischen Kulturbegriff überzeugen will.

### 3.3 Kulturelle Botschaft und kulturelle Projektion

Wie diese Überzeugungsarbeit in seinen Texten konkret geschieht, soll im Folgenden gezeigt werden. Dabei sind im Zusammenhang mit Artauds Kulturverständnis vor allem der Begriff der Projektion, sein Raumverständnis und seine Zivilisationskritik sowie sein bereits erwähnter Einheitsgedanke zentral.

---

<sup>394</sup> **Canclini**, *Culturas Híbridas, Desterritorializar*, S. 288-305, S. 294ff. Vgl. auch Ebd., S. V (Vorwort): „Cómo fusiona la hibridación estructuras o prácticas sociales discretas para generar nuevas estructuras y nuevas prácticas? A veces esto ocurre de modo no planeado o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva.“

<sup>395</sup> **Canclini**, Ebd., *Para qué sirven los ritos: Identidad y Discriminación*, S. 177- 180, S. 180.

<sup>396</sup> **Tomiche, Anne**: „Artaud et les langues, « Entre nègre, chinois, indien et français villon »“, in: *Europe*, n°873-874, janv.-févr. 2002, S. 141-153, S. 142: „L’oreille et l’inconscient d’Artaud ont certes été marqués, depuis son enfance, par le mélange de langues. Biographes et commentateurs d’Artaud l’ont maintes fois noté : toute la moitié maternelle de la famille d’Artaud était originaire de Smyrne, port de Turquie ouvrant l’Europe sur l’Asie, lieu où toutes les nationalités de l’Europe se mêlent et où l’on parle turc, anglais, français, grec et italien. Artaud enfant, qui séjourne souvent à Smyrne pendant les vacances et qui a une nourrice italienne, parle couramment le français, le grec moderne et l’italien.“

Gallimard veröffentlicht erst 1971, gemäß Artauds Titelvorschlag aus einem Brief vom 21. Mai 1936 an Jean Paulhan, die *Revolutionären Botschaften* (*Messages Révolutionnaires*) in Band VIII<sup>397</sup> der Gesamtausgabe. Damit bestätigt sich Artauds Befürchtung, dass seine Texte zunächst in der spanischen Version erscheinen könnten – nämlich 1962 in Cardoza y Aragóns Sammelwerk *México*. In drei verschriftlichten Reden, die Artaud im Frühjahr 1936 an der *Universidad Nacional Autónoma de México* in Mexiko-Stadt gehalten haben soll<sup>398</sup>, sowie in mehreren Artikeln und Rezensionen, die er hauptsächlich für die Tageszeitung *El Nacional* verfasste, geht er immer wieder auf die bereits zitierte Idee seiner ursprünglichen mythischen Kultur in Mexiko ein.<sup>399</sup> Das Reisevorhaben in die Sierra und der ersehnte Kontakt zur indigenen Bevölkerung werden dabei in den *Messages Révolutionnaires* bereits spürbar.

„[...] et au Mexique, sous des aspects extérieurs multiples que seul l’art différencie, se dissimule une aspiration culturelle unique : la culture cuivrée du soleil. [...] J’ai donc mon idée sur la culture maya, sur la culture tolèque, sur la culture zapotèque ; et ce qui m’intéresse maintenant est de retrouver dans le Mexique actuel l’âme perdue de ces cultures et leur survivance aussi bien dans le mode de vie des peuples que de ceux qui les gouvernent.“<sup>400</sup>

Artaud sucht in der Sierra eine „verlorene Seele“<sup>401</sup>, die das Geheimnis der mexikanischen Kultur(en) in sich birgt:

„L’âme mexicaine n’a jamais perdu en son fond le contact avec la terre, avec les forces telluriques du sol. Si faible que soit mon apport, je demande seulement qu’il me soit permis de

---

<sup>397</sup> AA, Ebd., *Lettre à Jean Paulhan, Mexico, 21 mai 1936*, S. 667-669, S. 669 : „Un éditeur Mexicain vient de me proposer de réunir tous mes textes sur la culture autochtone du Mexique en un livre, et d’y joindre divers textes sur le théâtre, entre autres « L’athlétisme affectif, et les lettres sur le langage ». [...] Ce livre s’intitulera dans son entier « Messages Révolutionnaires » et il ne faudrait pas tout de même pas que Paris doive faire traduire en français ces Messages pour les connaître.“

<sup>398</sup> Vgl. *Notes zur Ankündigung, zum Titel und Inhalt der drei Konferenzen vom 26., 27. und 29.02.1936 in der Zeitschrift El Excelsior vom 23.02.1936*. Artaud, Antonin: *Messages Révolutionnaires*, Gallimard, Saint-Amand (Cher) 1979, S. 168f.

<sup>399</sup> Vgl. Anmerkung **Sariego Rodriguez, Juan Luis**: *El indigenismo en la Tarahumara: identidad, comunidad, relaciones interétnicas y desarrollo en la Sierra de Chihuahua*, INI-INAH, México D.F. 2002, S. 74: „[...] Tras largas peripecias Artaud logra una cobertura gubernamental (del agregado cultural en Francia, Jaime Torres Bodet, del Departamento de Acción social de la UNAM –dirigido por Salvador Azuela–, del Departamento de Bellas Artes, de la Alianza y la Embajada francesas) y el apoyo de varias revistas y periódicos franceses y mexicanos para dictar y publicar varias conferencias en la ciudad de México. [...]“

<sup>400</sup> AA, *Messages, La culture éternelle du Mexique*, S. 104 - S.110, S. 104/105.

<sup>401</sup> Die Suche nach der verlorenen oder kranken Seele ist keine willkürliche Metapher, sondern greift bereits auf Artauds Tarahumara-Erfahrung vor. Die Seele ist elementarer Bestandteil vieler indigener Kulturen und auch der Rarámuri: Bei einem gesunden Menschen leben Körper und Seele in einem Gleichgewicht. Wird ein Rarámuri krank, ist seine Person aus dem Gleichgewicht gekommen, da Seele und Körper voneinander getrennt sind. (Plancarte, S. 69f.) Es ist die Aufgabe des *curandero*, des Heilers, die kranke Seele zu heilen oder die verlorene Seele zurückzuholen. Außerdem wird die Seele mit der Atmung und dem Atem in Verbindung gebracht (Plancarte, S. 70), ein Element, le *souffle*, das für Artauds Theaterkonzeption und Kulturkonzept ebenfalls zentral ist.

contribuer à cette recherche des sources vives, recherche qui un jour se transformera en résurrection.“<sup>402</sup>

„[...] et j’ai pu me rendre compte que la révolution du Mexique a une âme, une âme vivante, une âme exigeante dont les Mexicains eux-mêmes ignorent jusqu’où elle peut les mener. [...] la conscience du Mexique actuel est un chaos où les forces nouvelles d’un monde sont en ébullition.“<sup>403</sup>

Deshalb möchte er die Kultur der indigenen Völker in Mexiko und später die der Rarámuri studieren. Die ambivalente pro-indigenistische Politik der mexikanischen Regierung erwähnt er in diesem Zusammenhang nur nebenbei. Denn zunächst führt ihn vor allem die „Vision“, dass Mexiko die mythisch-magische Synthese seiner indigenen Ursprungskulturen wie eine alte Seele in sich trage. Die Begriffe von Mythos und Seele rücken bei dieser seiner Suche nach einem Ursprung so nah zusammen wie in Cassirers Kapitel „Das Ich und die Seele“:

„Keine der Eigenschaften und Eigenheiten, die die Metaphysik als analytische Merkmale im Begriff der „Seele“ anzusehen pflegt, ihre Einheit so wenig wie ihre Unteilbarkeit, ihre Immaterialität so wenig wie ihre Fortdauer, zeigt sich hier von Anfang an und notwendig mit ihr verknüpft; alle bezeichnen nur bestimmte Momente, die erst ganz allmählich im Prozeß des mythischen Vorstellens und Denkens gewonnen werden müssen, und deren Gewinnung sehr verschiedene Phasen durchläuft. In diesem Sinne kann der Seelenbegriff mit kaum geringerem Rechte als das Ende wie als der Anfang des mythischen Denkens bezeichnet werden.“<sup>404</sup>

Mexiko habe durch den starken Einfluss der europäischen Zivilisation seine ursprüngliche Seele zwar verdeckt. Es sei aber ein Prozess sichtbar, in dem sich die Mexikaner wieder auf ihre ursprüngliche Kultur besinnen würden:

„[...] toute culture de synthèse a un secret. Avec le temps et sous l’influence extérieure de la civilisation de l’Europe, le Mexique a abandonné la connaissance et l’utilisation de ce secret, mais – et c’est l’événement sensationnel de l’époque – on a vu se faire jour au Mexique un mouvement pour reconquérir ce secret. [...] La tâche à accomplir dans ce sens est énorme, et si je suis aujourd’hui au Mexique c’est parce que j’ai senti cette tâche énorme [...] le Mexique moderne est en train de la réaliser.“<sup>405</sup>

Diese poetische Illusion einer Rückbesinnung des mexikanischen Volks löst sich in späteren Artikeln teilweise auf. Dafür gewinnt dann seine Suche nach dem „Geheimnis“ in seinen Tarahumara-Texten, und konkret in der Beschreibung der

---

<sup>402</sup> AA, *Messages, Les forces occultes de Mexique*, S. 125.

<sup>403</sup> AA, *Messages, Premier contact avec la Révolution mexicaine*, S. 76.

<sup>404</sup> Cassirer, Ernst: „Der Mythos als Lebensform, Entdeckung und Bestimmung der subjektiven Wirklichkeit im mythischen Bewusstsein“, in Ders.: *Philosophie der symbolischen Formen (Band 2)*, Darmstadt 1977, S. 183-277, S. 186f.

<sup>405</sup> AA, *Œuvres, Ce que je suis venu faire au Mexique*, S. 716-720, S. 718/719.

„Seele“ der Natur, wieder an Gewicht. Dazu verbindet Artaud die Begriffe der Natur<sup>406</sup> und der Kultur aufwertend mit dem philosophischen Gedankengut Europas:

„Il y a une initiation incontestable dans cette race: celui qui est près des forces de la Nature participe de ses secrets. [...] ils [les Tarahumaras] ont la plus haute idée du mouvement philosophique de la Nature. Et ce mouvement, ils en ont capté les secrets dans leur idée des Nombres-Principes aussi bien que Pythagore l’a fait.“<sup>407</sup>

„Tel est le sens du rite décrit par Platon. Or, un peu avant que le soleil se fût couché sur Norogachic, les Indiens conduisirent un bœuf sur la place du village et, après lui avoir attaché les pattes, se mirent à lui déchirer le cœur. Le sang frais était recueilli dans de grandes jarres.“<sup>408</sup>

„[...] Ce fut à ce moment-là qu’on leur donna le sang vivant servi dans des coupes. Et le danse recommença à son début, qui devait durer toute la nuit.“<sup>409</sup>

Artaud misst hier jedoch nicht den kulturellen Stellenwert des Tarahumara-Volks an der griechischen Philosophie, sondern benutzt die Philosophie beider voneinander entfernter Kulturen als verbindendes Element, um seine Idee von der Einheit der Kultur literarisch zu unterstreichen. Artaud argumentiert: zu unterschiedlichen Zeitpunkten und an unterschiedlichen Orten können die gleichen philosophischen Bewegungen unabhängig voneinander entstehen, weil ein sie verbindender kultureller Urgund existiere. Dieser soll mittels körperlicher Rausch- oder Schockerfahrungen wiederbelebt werden:

„[...] não se trata de ir em busca de uma nova cultura, mas de reencontrar o segredo da cultura viva, que possa desencadear a verdadeira revolução.“<sup>410</sup>

Um seiner Idee, seiner Rolle als europäischer Künstler und seiner kulturellen Botschaft des Wandels und der inneren Transformation sowie spirituellen Rückkehr mehr Nachdruck zu verleihen, spricht Artaud etwas plakativ im Namen der

---

<sup>406</sup> Die Verbindung von Kultur und Natur hängt mit Artauds mythischer Suche zusammen. Mythische Orte sind im klassischen Sinn natürliche Orte (Inseln, Landschaften, Gärten etc.). Vgl. hierzu z. B. **Rössner**, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 34-37. Artaud vermutet und sucht in der Sierra bei den Indigenen einen solchen natürlichen und mythischen Ort. Vgl. auch **Peña, Héctor de la**: „Aportes indígenas a la sociedad del conocimiento“, in *Investigación y Desarrollo*, México, junio de 2011, Número 283, año XIX, S. 6/7, S. 6: „De acuerdo con Xilona Luna Ruiz, encargada de la Dirección de Acervos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), el conocimiento *tradicional* es transmitido generacionalmente y forma parte del patrimonio de las poblaciones al ser ideológico. “No sólo son prácticas y capacidades, sino que tiene que ver con la intelectualidad de las propias comunidades y está vinculado con el propio territorio, ellos no hacen diferenciación entre naturaleza y cultura, ya que la primera es parte de ellos mismos.“

<sup>407</sup> **AA**, *Tome IX, Une Race-Principe*, S. 68-71, S. 70.

<sup>408</sup> **AA**, *Le Rite des Rois*, S. 73.

<sup>409</sup> **AA**, *Ebd.*, S. 76.

<sup>410</sup> **Arantes**, *Artaud, Teatro e Cultura*, S. 145.

„französischen Jugend“, mit der er vor allem „junge Maler, Bildhauer, Schauspieler und Filmemacher“ meint<sup>411</sup>:

„La jeunesse française veut comprendre la vie et les puissances originelles de la vie, elle veut pénétrer dans sa totalité le frémissement fondamental de la vie. Elle s’imagine, cette jeunesse, que les intellectuels mexicains se sont mis à la tête d’un mouvement similaire pour que revive l’âme inspiré, l’âme magique des anciens peuples mexicains.“<sup>412</sup>

Aber weder die mexikanische Jugend noch der Großteil der mexikanischen Künstler wie Intellektuellen und noch weniger die mexikanische Regierung sind an einer bewussten Rückkehr zu einem wie auch immer gearteten indigen geprägten Urzustand interessiert. Artaud beschreibt daraufhin überspitzt, und ohne sich selbst dabei miteinzuschließen<sup>413</sup>, die klischébeladene und „irrtümliche“ Sicht vieler seiner Landsleute auf das mexikanische Volk und seine nationale Revolutionsbewegung:

„Il s’en faut de peu qu’elle [l’Europe] ne voie les Mexicains d’aujourd’hui, vêtus des costumes de leurs ancêtres, en train de sacrifier *réellement* au soleil sur les marches de la pyramide de Teotihuacán. Je vous assure que je plaisante à peine.“<sup>414</sup>

Anstatt die eigene europäisch geprägte Sicht und Projektion auf Mexiko in seinen Texten zu hinterfragen, witzelt Artaud über die europäische Gesellschaft und ihre primitive Vorstellungswelt. Bald aber wird Artaud in Mexiko-Stadt und dann in der Sierra bewusst, dass die reale Situation der Indigenen in Mexiko weitaus komplexer ist, als er dies darstellen wollte:

Der damalige mexikanische Präsident Cárdenas ist international vor allem für seine „liberale mexikanische Asylpolitik“<sup>415</sup> Anfang der 1940er Jahre bekannt, von der nicht wenige europäische Künstler und Intellektuelle damals profitierten. In den 1930er Jahren und in Bezug auf die Indígena-Politik ist er vor allem an einer Reintegration der indigenen Stämme und Völker in das bestehende soziale System interessiert und verfolgt eine subtil diskriminierende Gleichstellungspolitik, in welcher die verschiedenen indigenen Stämme und Volksgruppen mehr oder weniger freiwillig in das offizielle Bildungs- und Wirtschaftssystem eingefügt werden.

---

<sup>411</sup> AA, *Œuvres, Première Contact avec la Révolution Mexicaine*, S. 707-710, S. 707.

<sup>412</sup> Ebd., *Les forces occultes du Mexique*, S. 729-731, S. 729.

<sup>413</sup> Vgl. auch Rössner, *La fable du Mexique*, S. 55: „Bezeichnenderweise spricht Artaud hier wieder nicht von einem persönlichen Irrtum, sondern von einer „hallucination collective“, die in *Europa* bezüglich der mexikanischen Revolution herrsche, [...]“<sup>413</sup>

<sup>414</sup> AA, *Œuvres, Première Contact avec la Révolution Mexicaine*, S. 709.

<sup>415</sup> Vgl. Klengel: *Amerika-Diskurse der Surrealisten*, S. 120.

„Pero la tesis del incorporacionismo volvió a tener vigencia entre 1920 y 1952, salvo en un corto lapso que va de 1936 a 1939, cuando tanto el gobierno –y en cierta forma la iglesia– ensayaron formas aculturativas centradas en la educación y la reforma agraria con vistas a lograr la **mexicanización** del indio. Como ni una ni otra fueron acompañadas de reformas profundas del sistema económico serrano, no lograron modificar sustancialmente los patrones de subsistencia indígenas.“<sup>416</sup>

Die rhetorisch geschickte Gegenüberstellung der *mexikanischen* und *französischen Jugend* in seinen Reden und Artikeln nutzt Artaud also dazu, beide „Gruppen“ gemeinsam für seine dringend erachtete, die Wurzeln der mexikanischen Kultur aufdeckende (Bewusstseins-)Revolution zu begeistern. Die Verwirklichung seines theoretischen Projekts scheitert laut Artaud jedoch daran, dass die „mexikanische Jugend“ zwar „bereit sei, die Welt zu erneuern“<sup>417</sup>, aber ohne einen klaren Kurs zu verfolgen. Der Revolutions- und Kulturbegriff der mexikanischen *Jugend* ist seiner Beobachtung nach nur aus Europa kopiertes und importiertes kommunistisch-sozialistisches Ideengut und damit weit entfernt von der „indigenen Seele“<sup>418</sup>.

„Je rêvais en venant au Mexique d’une alliance entre jeunesse française et jeunesse mexicaine en vue de réaliser un effort culturel unique, mais cette alliance ne me paraît pas possible tant que la jeunesse mexicaine restera uniquement marxiste.“<sup>419</sup>

Das nun schrittweise Eingestehen seiner eigenen Projektionen, aber auch die idealisierte Perspektive, die viele Mexikaner auf Europa und Frankreich haben, stellt Artaud also während seiner Mexikoreise vor ein offensichtliches Problem.

„[...] et on a cru de bonne foi qu’il y avait au Mexique un mouvement anti-européen bien défini comme on a cru que le Mexique actuel voulait fonder sa révolution sur la base d’un retour à la tradition précortésienne. Pareille fantaisie circule à Paris dans les milieux intellectuels les plus avancés.“<sup>420</sup>

„Il y a en Europe un mouvement anti-européen, j’ai bien peur qu’il n’y ait au Mexique un mouvement anti-indien. [...] Mais pour la jeunesse révolutionnaire de la France, le

---

<sup>416</sup> Sariego beschreibt eingehend die verschiedenen Phasen des von ihm so bezeichneten „hegemonalen Diskurses“ in der Sierra Tarahumara und unterscheidet vom Jahr 1600 bis zum Jahr 2000 die Phasen des Protektionismus, der Inkorporation bzw. Assimilation, die autonomistische, integrative und partizipative Phase. (Sariego, *Indigenismo en la Sierra Tarahumara*, S. 233). Der oben im Zitat erwähnte „incorporacionismo“ beschreibt folgendes Phänomen in der Indígena-Politik: „El segundo discurso indigenista hegemónico fue el del incorporacionismo o asimilacionismo, que postuló la necesidad de eliminar todo tipo de barreras culturales y jurídicas que llevarán a considerar al indígena como un sujeto social distinto y propugnó por su incorporación a las formas de vida mestiza y a los patrones de la cultura nacional.“ (Sariego, Ebd., S. 232.)

<sup>417</sup> AA, *Œuvres, Première Contact avec la Révolution Mexicaine*, S. 708.

<sup>418</sup> Ebd., S. 709.

<sup>419</sup> AA, Ebd., S. 709.

<sup>420</sup> Ebd.

marxisme, en conservant le sentiment de la conscience individuelle, empêche la Révolution de revenir à ses sources, ce qui veut dire qu'il arrête la Révolution.“<sup>421</sup>

In Mexiko schaut man bewundernd auf das technisch wie intellektuell „fortschrittliche“ Europa und die Idee sowie Umsetzung einer kommunistisch-inspirierten gesellschaftlichen Transformation, – dieser politische „revolutionäre“ Aktivismus hatte sich trotz Artauds Protest in den Avantgarde-Künstlerkreisen besonders bei den Vertretern des Surrealismus bemerkbar gemacht. In Europa und besonders in Frankreich will man hingegen im Zuge der verallgemeinernden post-romantischen Verherrlichung und Inspirationskraft „primitiver Kulturen“ in Mexiko ein indigen und magisch geprägtes Paradies und einen mythisch-revolutionären Ort sehen. Diese und andere wechselseitige Konstruktionen und Idealisierungen nähren den Boden für den damaligen internationalen intellektuellen Gedankenaustausch, beeinflussen die Produktion der literarischen und wissenschaftlichen Texte und inspirieren viele Kunstwerke sowie die politischen, antikolonialistischen und prokommunistischen bzw. prosozialistischen Bewegungen auf dem „alten“ und auf dem „neuen“ Kontinent.

Das Bild oder der „Boom“ von Lateinamerika als mythische und ursprüngliche Kulturwiege hält bis in die 1980er und teilweise 1990er Jahre an. Lateinamerika ist der Ort, an dem das zentrale surrealistische Element des „Unbewussten“ in die Form eines magischen und indigenen Kulturschatzes gegossen und poetisch vermarktet wird – wenn auch in verschiedenen Facetten und Neuformulierungen. Diese „magische“ Phase wird von lateinamerikanischen Schriftstellern (Beispiel: Alberto Fuguet in Chile und *Crack*-Gruppe in Mexiko) nicht nur in Frage gestellt, sondern die überholten Identitätsbilder, Mythen, geforderten „indigenen“ Themen und narrativen Schemata, die immer wieder und noch immer von der Pariser Avantgarde und ihren eigenen Mythen beeinflusst waren, werden dekonstruiert, ironisiert, verfremdet, umgekehrt und neu geschrieben.<sup>422</sup> Dabei werden nicht nur die eigenen Mythen zur Zielscheibe von

---

<sup>421</sup> Ebd., S. 710.

<sup>422</sup> Vgl. hierzu ausführlich und anhand von lateinamerikanischen literarischen Vertretern und Werken: **Rössner, Michael:** „Hybridität als „Anti-Macondismo“: Paradigmenwechsel in der lateinamerikanischen Literatur der Jahrtausendwende?“, in: **de Toro, A./ C. Sieber, C./ Gronemann, C./ Ceballos, R. (Hg.),** *Estrategias de la hibridez en América Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*, Frankfurt a. M., Bern, New York u.a.: Peter Lang, 2007, S. 395-407. Rössner veranschaulicht, dass und wie z. B. die Vertreter der mexikanischen *Crack*-Gruppe bewusst postkoloniale Begriffe und Ideen in ihr „poetisches Programm“ einarbeiten. Ebd., S. 397: „Eine solche Hybridisierung [im vertikalen Sinn (viel stärkere Überlappung von „Hoch“- und „Populärkultur“) als auch horizontal, hinsichtlich der ethnisch-sprachlichen Elemente], die in der jüngsten Zeit auch theoretisch untersucht (García Canelini, Brunner, Sarlo, Martín-Barbero, Alfonso de Toro) und von Autorengruppen der jüngeren Generation (*Crack* in

provokativer „Dekonstruktion“ und „Ironisierung“, sondern auch die in Lateinamerika von europäischen Mythen überlagerten, wie das mythisierte Bild der Pariser 68er-Generation und ihrer „spontanen“ befreienden 68er Revolution.<sup>423</sup>

Artaud schreibt und agiert jedoch in einer Zeit, in der die lateinamerikanischen Autoren wie Miguel Ángel Asturias und der Kubaner Alejo Carpentier, aber auch Maler wie Diego Rivera ihre prägenden Jahre in Paris (oft in engem Kontakt zu den Surrealisten) verbrachten, um dann teilweise von der magisch-„exotischen Nachfrage“ ihrer Länder in Europa zu profitieren.<sup>424</sup> So wurden surrealistische Elemente auf den nicht immer persönlichen, aber eben teilweise noch landeseigenen „indigenen“ Kontext übertragen. Dadurch entsteht eine neue Poetik des „real maravilloso“ oder des „indigenen Unbewussten“, die wiederum zur Konstruktion und zur Verfestigung des Mythos der europäischen Bilder von Lateinamerika beiträgt.<sup>425</sup>

„Was den Surrealisten das „alltäglich Wunderbare“ in der modernen Großstadt, das ist den Amerikanern nun das Wunderbar-Wirkliche in einer Gesellschaft, die noch über einen sozusagen „wundergebärenden“ Bevölkerungsanteil (Afrokubaner und Indios) verfügt.“<sup>426</sup>

---

Mexiko, McOndo in Chile) geradezu zum Markenzeichen eines neuen kontinentalen Selbstbewusstseins gemacht worden ist, lässt sich wenigstens in einigen Aspekten mit Begriffen beschreiben, die aus dem Theoriegebäude der *Post-colonial studies*, insbesondere in der Version Homi Bhabhas, stammen: Hybridization, In-Between- oder *Third Space* und anderes mehr, aber natürlich auch die Interaktion von Zentrum und Peripherie [...].“ Vgl. auch S. 402ff (S. 403 Ignacio Padilla).

<sup>423</sup> Vgl. hierzu **Rössner, Michael**: „Von der Suche nach dem Authentischen zur Dekonstruktion der Authentizität des Zentrums: Lateinamerikanische Blicke auf Paris 1968“, erscheint 2012, Wordversion S. 1-21. Vgl. vor allem S. 14ff. Rössner führt die Auflösung dieses Authentizitätsmythos bzw. die Infragestellung der Mythenbildung der Vorgeneration an den Romanen von Alfredo Bryce Echenique und von Jorge Volpi vor.

<sup>424</sup> Vgl. **Rössner**, *Sobre la aplicabilidad*, S. 14f: „Lo único que hay que confesar es que estas innovaciones [lingüísticas y narratológicas de Asturias] serían inconcebibles sin los impulsos de la vanguardia y la ciencia europeas – y por otro lado sin la demanda “exotista” del mercado europeo que permitió el establecimiento de la “literatura de exportación” (Pau-Brasil) como la literatura más importante del mundo en época del boom [...].“

<sup>425</sup> Vgl. z. B. **Rössner, Michael**: „Die Geschichte vom lateinamerikanischen Fenster im europäischen Haus. Zur wechselseitigen Wahrnehmung und Identitätskonstruktion Europas und Lateinamerikas“, in **Csáky, Moritz/ Feichtinger, Johannes (Hg.)**: *Europa – geeint durch Werte? Die europäische Wertedebatte auf dem Prüfstand der Geschichte*, Bielefeld: transcript, 2007, S. 157-178, S. 167f.

<sup>426</sup> **Rössner, Michael**: „Alejo Carpentier zwischen dem Wunderbar-Wirklichen Amerikas und der postkolonialen Realitätssicht“, in: **Ostleitner, Elena/ Glanz, Christian (Hg.)**, *Alejo Carpentier (1904–1980). Jahrhundertgestalt der Moderne in Literatur, Kunst, Musik und Politik*, Strasshof, Wien, Bad Aibling (Vier-Viertel) 2004, S. 15–28, S. 19. Vgl. auch Ebd. S. 19: „[...] diese „amerikanische“ Poetik [Carpentiers ist] ohne den „europäischen“ Surrealismus nicht denkbar [...], sie besteht ja letzten Endes darin, die poetologischen Ziele der Surrealisten en bloc zu übernehmen (Überwirklichkeit aus den getrennten Gebieten von Traum und Wirklichkeit, Verbindung von Leben und Kunst, die Befreiung des Unbewussten/ Natürlichen/Archaischen von den Zwängen des Über-Ichs, der objektive Zufall, und anderes mehr), ihnen nur gleichzeitig für die europäische Welt am Ende einer langen Phase rationalistischer Entzauberung derselben jegliche Realisierbarkeit abzusprechen; daher werden sie dort stets „artifizuell“ sein, in Amerika hingegen seien sie „natürlich“ oder eben „real“, wie er [Carpentier] den Zentralbegriff der surrealistischen Ästhetik, das „merveilleux [quotidien]“, ergänzt.“ Rössner weist aber auch daraufhin, wie Carpentier in Folge in seinen Werken seine eigenen Prämissen oder Poetik wieder in



Als Pariser Künstler befindet sich Artaud mitten in diesem sehr produktiven, mythisch-idealistischen Strom von kulturellen Projektionen. Er macht sich offiziell für das französische Publikum auf die Suche nach einer magisch-mythischen Kultur und wird in Mexiko als surrealistischer Künstler (und damit auch politischer und kommunistischer?), das heißt als europäisches, intellektuelles Vorbild empfangen. Da er jedoch bald die an ihn indirekt herangetragenen Erwartungen bricht, wird er in Mexiko-Stadt von der mexikanischen Intellektuellen- und Künstlerszene der 1930er Jahre kaum wahrgenommen. Auch in den Jahren nach seinem Besuch in Mexiko wird Artaud im Gegensatz zu André Breton als „Surrealist“ kaum rezipiert. André Breton hat bei seinem Besuch 1938 nicht nur ganz Mexiko<sup>427</sup> sondern auch das Werk der mexikanischen Malerin Frida Kahlo<sup>428</sup> als „surrealistisch“ bezeichnet. Damit integrierte er sie offiziell in die internationale Surrealismus-Bewegung.

„Quelles n’ont pas été ma surprise et ma joie à découvrir, comme j’arrivais à Mexico, que son œuvre, conçue en toute ignorance des raisons qui, mes amis et moi, ont pu nous faire agir, s’épanouissait avec ses dernières toiles en plein surréalisme.“<sup>429</sup>

Und so hat Mexiko eine eigene „surrealistisch“-indigene<sup>430</sup> Ikone, – natürlich neben anderen Vertretern – die, ohne dass es Frida Kahlo selbst so gewollt hatte, durch

---

Frage stellt. Vgl. zu Carpentiers Aufhebung der eigenen Konzepte, Ebd., S. 23f: „In geradezu idealtypischer Weise scheint dieser [...] Roman [*Los pasos perdidos*] also gerade ein Element dieser Erfahrung zu transportieren, das die postkoloniale Kritik ins Treffen führt: das „Autochthone“, „Reine“, „Jungfräulich-Ursprüngliche“ ist nicht zugänglich, und wenn es zugänglich wäre, dann wäre es nicht kommunizierbar.“

<sup>427</sup> Vgl. **Herrera, Hayden**: *Frida – Biographie de Frida Kahlo*, Editions Anne Carrière Paris 1996, S. 314f: „Mais il [Breton] désirait avant tout explorer le pays dont il découvrit par la suite qu’il était, comme il l’avait prédit, « un endroit surréaliste *par excellence* ». L’année suivante, il écrivit: « Je trouve le Mexique surréaliste dans son relief, dans sa flore, dans le dynamisme que lui confère le mélange de ses races, et aussi dans ses aspirations les plus élevés. » [...] En revanche, Frida n’éprouvait que mépris pour Breton, ce qui n’empêchait pas celui-ci d’être en extase devant elle. [...] Il lui proposa de monter pour elle une exposition à Paris, après celle de New York, et rédigea un article élogieux, quoique assez rhétorique, destiné à figurer dans le catalogue de la manifestation organisée par Julien Levy. Dans ce texte, il affirmait sans ambages que Frida était une surréaliste qui s’ignorait : [...]“ Vgl. **Herreras** Kommentar zu Fridas Reaktion auf Breton und zu ihrem eigenen Werkverständnis, in **Herrera, Hayden**, *Frida Kahlo- Las Pinturas*, Editorial Diana, 6ª impresión, México D.F. 2005, S. 124: „Aunque Breton declaró que Frida era una surrealista autoinventada, ella no ignoraba este movimiento europeo pero tampoco era verdaderamente parte de él. [...] Sin embargo el surrealismo impulsó a Frida a seguir sus propias fantasías, esas fantasías tan profundamente arraigadas en su cultura nativa.“

<sup>428</sup> Frida Kahlo war die Ehefrau des mit Breton befreundeten und damals bereits international bekannten mexikanischen Muralisten Diego Rivera.

<sup>429</sup> **Herrera**, *Frida*, S. 315.

<sup>430</sup> Frida Kahlo legte nicht nur äußerlich großen Wert darauf, zu zeigen, dass sie indigene Wurzeln besaß. Ihre Mutter und deren Familie kam aus Oaxaca, aus der Region des Istmo de Tehuantepec. Sie integrierte diese indigene Herkunft mit anderen Elementen des Primitivismus oft auf folkloristische Art in ihre Werke. Vgl. z. B. **Herrera**, *Frida*, S. 309.

Bretons Abhandlung<sup>431</sup> in Verbindung mit dem Surrealismus aber auch der europäischen Avantgarde steht.

„Frida no quería mistificar. Quería comunicar sus sentimientos con la mayor claridad y lo más directamente posible. “No sabía que yo fuera surrealista”, dijo, “hasta que André Breton vino a México y me lo dijo”. Al pasar los años rechazó cada vez más el título de surrealista: “Nunca pinté sueños”, señaló. “Pinté mi propia realidad.”“<sup>432</sup>

Artaud hatte 1936 im Gegensatz zu Breton und aufgrund von Riveras Parteizugehörigkeit und kommunistischen Aktivismus keinen Kontakt mit Diego Rivera und auch nicht mit der ebenfalls damals politisch aktiven Malerin Frida Kahlo. Artaud sah sich in Mexiko in einer anderen kulturvermittelnden Rolle als seine lateinamerikanischen Künstlerkollegen:

„S’il est sûr que j’ai une idée de la culture éternelle du Mexique, il est sûr aussi que je n’ai ni jugement à formuler ni opinion à émettre sur la politique actuelle du Mexique. [...] Je suis ici en spectateur et je dirais même en *disciple*.“<sup>433</sup>

Deutlich wird in dem Zitat, dass sich Artaud von einer möglichen rationalen, kolonialistisch-belehrenden Haltung distanziert und stattdessen den idealisierten Vorstellungen der französischen Avantgarde entsprechend von der körperlich geprägten „indigenen“, einer „ewigen“ Kultur Mexikos lernen will. Auch diese offensichtliche Idealisierung sowie die einiger seiner europäischen Künstlerkollegen<sup>434</sup>, ist natürlich

---

<sup>431</sup> Vgl. hierzu ausführlich: **Klengel**, *Amerika-Diskurse*, S. 116-126 (*Vermessung der surrealistischen Topographie (II): Historiographie des Surrealismus und Neulektüren (Frida Kahlo zu Beispiel...)*). Vgl. dort S. 123 : „Bretons Text [über Frida Kahlo und ihre Kunst] wurde 1938 verfaßt und erschien im Jahre 1945 in der erweiterten Auflage seiner (1928 erstmals veröffentlichten) Studie *Le surréalisme et la peinture*. [...] Bleibt man also nicht bei einer textimmanenten Analyse von Bretons Aussagen über Frida Kahlo stehen, dann zeigt sich, daß die mexikanische Malerin von Breton frühzeitig in ihrer Eigenschaft als Künstlerin in die vordersten Reihen der surrealistischen und vom Surrealismus geschätzten Künstler eingereiht wurde.“

<sup>432</sup> **Herrera**, *Frida Kahlo – Las Pinturas*, S. 124.

<sup>433</sup> **AA**, *Messages, La culture éternelle du Mexique*, S. 104- 110, S. 105.

<sup>434</sup> Wie schon mehrmals angedeutet und im folgenden geschichtlich orientierten Kapitel nochmals dargestellt werden wird, ist Artaud natürlich weder der erste noch der letzte europäische Künstler, der sich nicht nur in Gedanken, sondern „wirklich“ auf die Suche nach einer indigenen, unberührten Kultur macht. Er bewegt sich in einem schon vor der Avantgarde (Bsp. in der Romantik oder im Symbolismus) typischen Strom von Künstlern (vgl. Gauguin etc.), die den Zivilisationsbegriff in Frage stellen und kritisieren und die eine persönliche oder kollektive Veränderung in Europa nur als Möglichkeit sehen, wenn man sich an den „unberührten“, primitiven Kulturen oder der europäischen Idee von diesen orientiert. Artaud schreibt über „seine“ Erfahrung in der Sierra in einem schwer zu definierenden Genre (auch darauf soll noch eingegangen werden) zwischen Poesie, Fiktion, Tagebuch, Reisebericht und Autobiografie. Ein bekanntes Beispiel neben dem Ethnologen und Surrealisten Michel Leiris ist zum Beispiel auch Graham Greene und sein 1936 erschienenes Werk *Journey without maps* (**Greene, Graham**: *Journey without maps*, William Heinemann LTD., London-Toronto 1936.), in der er seine Reise in einer gut und von zahlreichen indigenen Helfern begleiteten Exkursion durch Westafrika (Western-Liberia) aus der Ich-Perspektive in einer Art Reisetagebuch und mit Fotos schildert. „Love, it

auch nur Teil eines eben umgekehrten kolonialistischen Diskurses, in dem der Indigene, der „Edle Wilde“, in Form eines nicht real existierenden Bilds verfremdet und für die eigenen Kulturkonzeption benutzt wird.<sup>435</sup>

Um seine Person in diesem von ihm konstruierten mythischen Kulturmilieu zu verorten, definiert Artaud seine Rolle als Künstler ebenso mythisch-magisch. Ein Künstler wäre zu einer Zeit einmal ein „homme cultivé“, das heißt ein „Weiser“ gewesen, der als Double eines „Magiers“ oder „Therapeuten“ fungiert hätte und alle Fähigkeiten und Wissenschaften in sich vereint habe.<sup>436</sup> Artaud begreift seine Aufgabe in Mexiko als öffentlich auftretender Intellektueller und schlüpft gemäß seines offiziellen Sendungsauftrags in die Rolle eines Kulturbotschafters. Später dann, in der Sierra, nimmt er klar die Rolle eines „Magiers“ ein, da er meint, nur so, als Prophet, Schamane und Heiler, das vorhandene „moderne“ aber kranke Zivilisationsbewusstsein durch ein ursprüngliches, heilsames und archaisches ersetzen zu können.<sup>437</sup>

Die Reise in die Sierra Tarahumara ist Folge und Teil seines schon in Europa intendierten individuellen wie kollektiven Transformationsprojekts. In der bereits angedeuteten verzwickten kulturpolitischen Lage der gegenseitigen verzerrten Spiegelung von westlich-moderner und mexikanisch-archaischer Zivilisation einen „universellen“ Kulturbegriff in einer in Europa bis heute weitgehend unbekannten indigenen Gemeinschaft zu verankern, und diesen dann auf die westliche Kultur anzuwenden, ist zumindest eine poetische wie intellektuelle Herausforderung.

---

has been said, was invented in Europe by the troubadours, but it existed here without the trappings of civilization.“ (Ebd., S. 88) Sein Bild der afrikanischen Dorfbevölkerung und sein lokales Gesellschaftsbild ist zwar differenziert, dennoch scheint auch er das Bild des „Edlen Wilden“ trotz oder gerade mit einigen Beschreibungen wie der eingängigen Streikszene seiner Träger (*Chapter IV, Black Montparnasse, The Carriers' Strike*, S. 167-174) immer wieder in seinem Text zu vermitteln. Bsp: **Greene**, Ebd., S. 87ff und S. 296: „[...] the only loot I had brought with me, was as far back as one needed to go, was Africa: the innocence, the virginity, the graves not opened yet for gold, the mines not broken with sledges.“

<sup>435</sup> Vgl. hierzu auch **Klengels** Zwischenfazit in Bezug auf die surrealistische Begeisterung für die „primitiven Kulturen“, in deren Tradition Artaud trotz seines individuellen Wegs zum Teil auch steht: **Klengel**, *Amerika-Diskurse*, S. 126: „An den mythisierenden Aussagen der Surrealisten über Personen, Begegnungen, Orte und Landschaften entzündete sich einerseits die Debatte über die eurozentristische Befangenheit des surrealistischen Blicks. Andererseits weisen die Beispiele der künstlerischen Verortung von Frida Kahlo [...] auf die mögliche Offenheit der surrealistischen Ästhetik für die Äußerungen der kulturell Anderen, [...] hin.“

<sup>436</sup> **AA**, *Œuvres, Ce que je suis venu faire au Mexique*, S. 717.

<sup>437</sup> „Il fut un temps où l'artiste était un sage, c'est-à-dire un homme cultivé qui se doublait d'un thaumaturge, d'un mage, d'un thérapeute [...] Il ne s'agit de rien moins, en effet, que de rompre avec l'esprit de tout un monde et de substituer une civilisation à une autre.“ Ebd., S. 716f.

### 3.4 Kultur und Raum bei Artaud

Wie bereits in Teilen sichtbar wurde, ist der Raumbegriff in Verbindung mit dem Kulturbegriff sowohl in Artauds mexikanischen Texten als auch in der postkolonialen Diskussion zentral. Nur kommen Artaud und die Postkolonialisten zu unterschiedlichen Erkenntnissen.<sup>438</sup> So geht es bei den Postkolonialisten auch um die Frage nach symbolischen, sozialen, politischen, rituellen, konstruierten, inneren, äußeren, unsichtbaren, fiktiven Räumen, um „Spannungsräume“, um „Nicht-Orte“, um leere Räume oder „Erfahrungsräume“, um „Erinnerungs“räume, Begegnungsräume, Geschlechter-Räume, Kontakträume etc. Raum und Kultur sind natürlich auch ein Thema auf literaturwissenschaftlicher Ebene (Salman Rushdie, Toni Morrison, Roberto Bolaño, Alberto Fuguet<sup>439</sup> etc.), wenn man diese, wie die Postkolonialisten es tun, unter dem Gesichtspunkt des „erzählten“ Raums anschaut. Autoren wie die genannten bringen die Raumproblematik z. B. in einen Bezug zu ihrer eigenen (Zwischen-)Identität oder der der Figuren, sowohl auf der Erzählebene bei der Erzählperspektive und -struktur als auch auf der Handlungsebene, bei den Figuren, bei der Auswahl der Handlungsorte, sowie durch die Sprachverwendung etc..

Artaud hingegen begreift sich in seinem mythisch-magischen Verständnis als „ganz“ an dem Ort, an dem er sich befindet:

„Il y a dans cette culture une idée de l'espace, et je dis que la vraie culture ne peut s'apprendre que dans l'espace, et que c'est une culture orientée, comme le théâtre est orienté. [...] Et que veut dire cette notion de l'espace jeté tout à coup dans la culture, sinon l'affirmation que la culture est inséparable de la vie.“<sup>440</sup>

---

<sup>438</sup> Vgl. zur näheren Ausführung der hier nur schlaglichtartig aufgeführten Raumbegriffe und ihren Diskussionen in Bezug zum Kulturbegriff sowie die jeweilige Kritik an den Theorien: **Bachmann-Medick, Doris**: „Spatial Turn“, in **Dies.**: *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 4. Auflage 2010, S. 284-328. Vgl. **Rössner**, *Hybridität als „Anti-Macondismo“*, S. 397: „Es gibt in einer solchen Betrachtung [der „Hybridisierung der Kultur“, und wenn man die Begriffe Zentrum und Peripherie „in die Mehrzahl setzt“] kein absolutes Zentrum und keine absolute Peripherie wie im klassischen Bild der postkolonialen Kultur [...], es gibt nur relative Zentren und relative Peripherien hinsichtlich bestimmter Relationen, die zwischen einzelnen Räumen, Ethnien, Staaten und Kulturen in bestimmten Bereichen für eine abgegrenzte historische Phase bestehen; es findet eine ständige De- und Re-Territorialisierung im Sinne Deleuze/Guattari statt, und die Differenz wandelt sich zur *différance* mit -a-.“

<sup>439</sup> Vgl. hierzu ausführlicher nicht nur die literarischen Beispiele der Postkolonialisten Bhabha, Spivak und Said, sondern auch den Vorschlag einer Auseinandersetzung in der Romanischen Philologie mit diesem kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt in Lateinamerika: **Rossa, Mirjam**: *Topographien der Identität – Identitätsproblematik im lateinamerikanischen Roman der Jahrtausendwende. Ausführungen zu den Romanen „Los detectives salvajes“ von Roberto Bolaño und „Las películas de mi vida“ von Alberto Fuguet*, unveröffentlichtes PDF-Dokument zur Vorlage zur Erlangung des Magistergrades (M.A.) an der LMU München (bei Prof. Michael Rössner), vorgelegt 3/2009.

<sup>440</sup> **AA**, *Œuvres, Messages Révolutionnaires, Le Théâtre et les Dieux*, S. 699-704, S. 702.

Artauds Raum soll plastisch spürbar und greifbar werden, Kultur soll nicht vom Leben getrennt sein. Eine solche mythische Konnotation des Raums schließt auch die intensive körperliche Erfahrung von Kultur mit ein. In Artauds Kultur- und Raumbegriff wird also auch der Körperbegriff zentral.<sup>441</sup>

Bei der Lektüre der mexikanischen Texte, erinnert man sich an seine Ideen von Kultur, Raum, Leben und Körper aus seiner Theaterkonzeption, in der Sprache kein meta-kommunikativer, leer dialogisierender Akt sein soll, sondern in einen vielschichtigen aber konkreten Ausdruck des Körpers (Pantomime, Geräusche des Körpers, verzerrte Stimme, Atem, Hieroglyphensprache, Masken etc.) und des Raums transformiert wird (Licht, Kostüme, Bühnenbild, technisch bzw. surreal verfremdete Geräusche etc., Verschmelzung von Bühnen- und Publikumsraum).

„A nova exigência de cultura é a de estabelecer uma ligação mágica contra as coisas, de habitar propriamente um espaço teatral. É o segredo do teatro que a juventude procura, com seu poder de curar a vida.“<sup>442</sup>

Diese „heilende“ Raumerfahrung einer wiederbelebten Kultur sieht Artaud mehr als im Theater dann in Mexiko, im natürlichen Umfeld der Sierra Tarahumara verwirklicht. Raum ist für Artaud sowohl der physische äußere Raum, das heißt die Natur der Sierra, ihre Zeichen in den Bäumen, die natürlichen Bewegungen der Indigenen in ihrer symbolträchtigen Kleidung, aber auch der konkrete Körper des Individuums, welcher vom Atem, dem *souffle*, den Nerven und der Stimme ausgefüllt wird.

„Certes, les endroits de la terre ne manquent pas où la Nature, mue par une sorte de caprice intelligent, a sculpté des formes humaines. Mais ici le cas est différent : car c’est sur toute l’étendue géographique d’une race que la Nature a voulu parler.“<sup>443</sup>

„Chaque village tarahumara est précédé d’une croix, entouré de croix aux quatre points cardinaux de la montagne. Ce n’est pas la croix du christ, la croix catholique, c’est la croix de l’Homme écartelé dans l’espace, l’Homme aux bras ouverts, invisible, cloué aux quatre points

---

<sup>441</sup> **Ebd.**, *Bases universelles*, S. 705. „On peut être instruit sans être réellement cultivé. L’instruction est un vêtement. Le mot d’instruction signifie qu’une personne s’est revêtue de connaissances.“ Artaud benutzt hier das Bild der Kleidung in Verbindung mit der Kultur und dem Körper. Lehre oder Erziehung seien nur ein Wissenskleid, das den Menschen bedecke, aber ihn nicht zu einem kultivierten Menschen mache. Artaud spielt in seinen Texten immer wieder mit den Begriffen Körper, Schrift und Stoff. Während die Metapher in Zusammenhang mit der europäischen Kultur eine negative Konnotation besitzt, wird das Zeichen auf der Kleidung der Indigenen zum mythischen Ausdruck von Kultur und von dem, was die Indigenen in sich tragen (Geheimnis, Seele, mythischer Grund).

<sup>442</sup> **Arantes**, *Artaud, Teatro e Cultura*, S. 146.

<sup>443</sup> **AA**, *Tome IX, La Montagne des Signes*, S. 35.

cardinaux. [...] Cela veut dire : Ici l'espace géométrique est vivant, il a produit ce qu'il y a de mieux, c'est-à-dire de l'Homme.<sup>444</sup>

Und wenn Artaud vom lebendigen geometrischen Raum spricht, den er zum Beispiel in Form des Kreuzsymbols in der Tarahumara vorfindet, dann deckt sich diese seine Raumvorstellung mit der seiner zuvor theoretisch konstruierten Theaterbühne:

„Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. [...] Des emplacements particuliers seront réservés, pour les acteurs et pour l'action, aux quatre points cardinaux de la salle.“<sup>445</sup>

In Artauds Theater ist also eine mit Bedeutung aufgeladene Raumvorstellung durch die Verbindung von Bühne und Publikumsraum bereits angedacht und kann in Bezug zu einem mythischen Raumbegriff gebracht werden.<sup>446</sup> Schauspieler und Zuschauer rücken in Artauds Raum eng aneinander, anstatt getrennt zwischen sitzender und gespielter Wirklichkeit zu agieren bzw. zu konsumieren. Artauds Schauspieler soll emotionale Sprache körperlich in extremen Bewegungen und durch den Atem – *souffle* – vermitteln. Der Körper des Schauspielers drückt sich in seinem Theater nicht zufällig, sondern mittels vorgegebener Zeichen und Codes aus, um eine direkte „organische“ reinigende (Schock-)Reaktion im Unbewussten (*inconscient*) der Theaterteilnehmer zu erreichen. In dieser magisch-organischen Idee vom Raum findet eine spannungsgeladene Interaktion von der Körpersprache des Einen zum Unbewussten des Anderen statt. Diese Verdichtung entspricht der Idee eines gesteigerten Raumverständnisses. Denn die körperlich spürbare (Theater)Erfahrung bei Artaud ist in einem solchen geschlossenen, fensterlosen Raum mit den beschriebenen Ausdrucksmitteln intensiv, *total* und unausweichlich:

„La salle sera close de quatre murs, sans aucune espèce d'ornement, et le public assis au milieu de la salle, en bas, sur des chaises mobiles qui lui permettront de suivre le spectacle qui se passera tout autour de lui.“<sup>447</sup>

In der Sierra setzt Artaud diese totale Raumvorstellung um, wenn er in ihrer felsigen und schluchtenreichen Natur die Verbindung all seiner bereits proklamierten

---

<sup>444</sup> AA, *Tome IX, Une Race-Principe*, S. 70.

<sup>445</sup> AA, *Tome IV, Le Théâtre de la Cruauté (Premier manifeste)*, S. 92/93.

<sup>446</sup> Vgl. hierzu Cassirer, Ernst: „Gliederung des Raumes im mythischen Bewußtsein“, S. 104-115, in „Der Mythos als Anschauungsform, Aufbau und Gliederung der räumlich-zeitlichen Welt im mythischen Bewusstsein“, S. 92-184, in Ders.: *Philosophie der symbolischen Formen (Band 2)*, Darmstadt 1977.

<sup>447</sup> AA, *Tome IV, Le Théâtre de la Cruauté (Premier manifeste)*, S. 93.

Ausdruckselemente vorfindet: den Menschen in seiner „ursprünglichen“ Umgebung<sup>448</sup>, seine (Körper-)Sprache (Tanz, Musik), seine symbolbeladene Kleidung<sup>449</sup> und der Kontakt des Menschen mit seinem mythisch-archaischen und magischen Bewusstsein<sup>450</sup>, der durch die Ganzheitserfahrung in gemeinschaftlich praktizierten Riten „aktualisiert“ wird.

„La croix qui marque les quatre points cardinaux est l'image de l'occupation totale de l'espace et a pour rôle de contraindre le soleil qui, lui, indique la marche du temps de la naissance à la mort [...]“<sup>451</sup>

„La croix du Mexique indique la renaissance de la vie.“<sup>452</sup>

Mit dieser rituellen Aktualisierung einer totalen Raum- und Einheitserfahrung, spielt Artaud auf das zentrale zyklische Element des Mythosbegriffs an, das auch Mircea Eliade beschreibt. Denn für Eliade wird ein (Schöpfungs-) Mythos bzw. ein mythisches Geschehen in einer späteren rituellen Handlung nicht etwa nachgeahmt oder erinnert. Sondern der Urzeitpunkt wird durch das Ritual direkt vergegenwärtigt und körperlich erfahrbar gemacht. Gemäß der zyklischen Zeitvorstellung findet er also noch einmal statt.<sup>453</sup> Genau das möchte Artaud auch in seiner Theaterkonzeption durch die provozierte Schockerfahrung verwirklichen.

---

<sup>448</sup> „D'un côté, ils montrent leur initiation par les signes qu'ils jettent avec une profusion obsédante sur les arbres et sur les rochers, de l'autre ils la révèlent par leurs vertus corporelles, leur admirable résistance à la fatigue, leur mépris de la douleur physique, du mal, des maladies.“ AA, *Tome IX, Une Race-Principe*, S. 69.

<sup>449</sup> Artaud geht interessanterweise nur auf die Kleidung der Indigenen, aber nicht auf die Körperbemalung der Rarámuri ein, die zum Beispiel in den indigenen Riten um das katholisch geprägte Osterfest (Semana Santa) noch deutlich zum Tragen kommen. Vgl. z. B. auch Velasco Rivero SJ, Pedro J. de: „Semana Santa“, in Ders., *Danzar o morir – Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, ITESO, Guadalajara 2006, S. 255-314 und Fotos zwischen den Seiten 320 und 312. Vgl. auch Fotoband von Tzontémoc/Pedro (ed.): *Tiempo suspendido*, CEMCA México D.F. 1995, S. 96 und 97.

<sup>450</sup> „[...] et ne m'a-t-on pas dit dans la montagne là-bas que ces figures de géométrie éparses, n'étaient pas éparses mais rassemblées et qu'elles constituaient les Signes d'un langage basé sur la forme même du souffle quand il se dégage en sonorités; la magie universelle n'est pas basée sur beaucoup plus de signes élémentaires que tous ceux que j'ai rencontrés au vif et sur nature dans une montagne qui même en dehors de ces signes a la lumière des pays hantés.“ AA, *Tome IX, Lettre à Jean Paulhan, Paris, 4 février 1937*, S. 761.

<sup>451</sup> Vidieu, Larrère, Francine: „Le corps et l'espace du dehors, Emprisonnement et Fixité, Les objets du supplice“, in Dies.: *Lecture de l'Imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud – la fabrique du corps-écriture*, Paris-Caen 2001, S. 67-87, S. 68.

<sup>452</sup> AA, *Messages, Le théâtre et les Dieux*, S. 43.

<sup>453</sup> Vgl. hierzu auch näher Thorsten Wilhelmys Ausführungen in „Kategorien des mythischen Denkens: Zeit, Identität, Kausalität“, (Wilhelmy, Thorsten: *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption*, Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville, Würzburg 2004, S. 39-47.) in denen er auf verschiedene Vertreter der Mythosforschung (Eliade, Cassirer etc.) eingeht. Vgl. z. B. Ebd., S. 43: „Wann immer ein Ereignis „wiederkehrt“, ist es erneut das Originalgeschehen. Beide stehen nicht im Verhältnis von Original und Wiederholung, sondern sind identisch. Das bedeutet, dass die im Ritual beschworenen Szenen nicht mimetisch nachgestellt werden, sondern, dass sich im heiligen Rahmen der

Artauds Raumverständnis erinnert nicht nur an Ernst Cassirers kulturphilosophische These, der Mensch lebe in einem „symbolischen Universum“, das aus „sinnhaften Zeichen“ bestehe<sup>454</sup>, sondern auch an die zentralen Elemente des Mythischen, das heißt die Idee der durch eine Rauscherfahrung ausgelösten Rückkehr in einen (vorrationalen) Zustand, in dem alles eine (symbolische) Bedeutung besitzt und Zeit und Raum miteinander verschmelzen.

„[...] et les portes des maisons tarahumaras montraient le signe du monde des Mayas : deux triangles opposés dont les pointes sont reliées par une barre ; et cette barre, c'est l'Arbre de Vie qui passe par le centre de la Réalité.“<sup>455</sup>

Zentral in den mexikanischen Texten ist also Artauds „Geist“ der Kultur, der „nicht aufhört zu atmen und der sich lebendig fühlt im Raum“<sup>456</sup> und seine Suche nach der „verlorenen Seele“<sup>457</sup> in einem unberührten, totalen, körperlich erfahrbaren und mit Bedeutung aufgeladenen archaischen Kulturraum.

„[...] quand tout un pays sur la pierre développe une philosophie parallèle à celle des hommes ; quand on sait que les premiers hommes utilisèrent un langage de signes, et qu'on retrouve formidablement agrandie cette langue sur les rochers ; certes, on ne peut plus penser que ce soit là un caprice, et que ce caprice ne signifie rien.“<sup>458</sup>

### 3.5 Zivilisationskritik bei Artaud

Ein anderes bereits in der postkolonialistischen Darstellung angesprochenes Thema, das in den mexikanischen Texten in Zusammenhang mit Artauds Kulturbegriff, Raumbegriff und Projektionsleistung steht, ist Artauds Zivilisationskritik. Diese

---

Verrichtungen das Urgeschehen selbst abspielt. Das Ritual ist in der Ursprungszeit angesiedelt, es recurriert nicht auf sie, sondern aktualisiert sie.“ Vgl. auch **Rössner**, „Zum Begriff des Mythischen“ und „Zum Mythos des verlorenen Paradieses“ in: Ders., *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 20-50. Vgl. zu Mircea Eliades Beschreibung: **Eliade, Mircea**: *Images et symboles Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris 1952, S. 73f.

<sup>454</sup> Vgl. **Cassirer, Ernst**: „Der Mythos als Lebensform, Entdeckung und Bestimmung der subjektiven Wirklichkeit im mythischen Bewusstsein“, in **Ders.**: *Philosophie der symbolischen Formen (Band 2)*, Darmstadt 1977, S. 183-277.

<sup>455</sup> **AA**, *Tome IX, La Montagne de Signes*, S. 38.

<sup>456</sup> **AA**, *Œuvres, Le Théâtre et les Dieux*, S. 702. „Culture dans l'espace veut dire culture d'un esprit qui ne cesse pas de respirer et de se sentir vivre dans l'espace [...]“

<sup>457</sup> „Entre les faits historiques connus et la vie réelle de l'âme mexicaine il y a une marge immense où l'imagination – et j'oserai même dire l'intuition personnelle – peut se donner libre cours. [...] et ce qui m'intéresse maintenant est de retrouver dans le Mexique actuel l'âme perdue de ces cultures et leur survivance aussi bien dans le mode de vie des peuples que de ceux qui les gouvernent.“ **AA**, *Messages, La Culture éternelle du Mexique*, S. 105.

<sup>458</sup> **AA**, *Tome IX, La Montagne des Signes*, S. 35/36.



wiederum erklärt sich aus den damaligen künstlerischen Strömungen und Anliegen: Artaud steht in seiner Theaterkonzeption sowohl Apollinaires Poesiebegriff<sup>459</sup> als auch Jarrys Theaterbegriff nahe. Alle drei hinterfragten mit ihren Werken den Mythos der bourgeois und zivilisierten Kultur, ihre Darstellungsethik und -formen sowie ihre Sprachkodizes. Sie wollten einen überholten Kulturbegriff aufheben und den alten Mythos von Kunst und Kultur durch einen neuen ersetzen, der körperlich erfahrbar ist und zunächst schockieren oder irritieren muss: sei es dadurch, dass die klassische Gedichtform aufgebrochen wird und ein Gedicht Apollinaires plötzlich in aneinander gereihten Worten in Form eines Eiffelturms vor dem Auge des Betrachters entsteht, sei es durch den provozierenden „Mordre“- (Schreibe)-Ausruf von Jarrys Figur König *Ubu* oder sei es durch Artauds geforderte Pestwirkung des Theaters und seine mexikanischen Texte, in denen er die Darstellung der „unzivilisierten“ Indigenen für die Veränderung des Kulturbegriffs im „zivilisierten“ Europa nutzt.

„J’écirai un livre à partir de ces recherches et ce livre servira à la propagande du Mexique. Je demande au gouvernement mexicain de me laisser entreprendre ce travail car ce serait bien triste pour moi, bien triste pour les jeunes intellectuels français si la Révolution mexicaine ne répondait pas à nos espoirs. Je n’ai nulle autre ambition que de contribuer à la gloire de la terre dont je suis l’hôte aujourd’hui.“<sup>460</sup>

Immer wieder wird beim Lesen der mexikanischen Texte deutlich, dass Artauds Methode u.a. darin besteht, bekannte Schlüsselwörter aus den Theatertexten für seinen Kulturbegriff in den mexikanischen Botschaften und Tarahumara-Texten zu wiederholen, um sie anschaulicher und erweitert zu verwenden.<sup>461</sup>

„Cette idée de la vie est magique, elle suppose la présence d’un feu dans toutes les manifestations de la pensée humaine ; et cette image de la pensée qui prend feu, il nous semble à tous aujourd’hui qu’elle est contenue dans le théâtre ; et nous croyons que le théâtre n’est fait que pour la manifester.“<sup>462</sup>

---

<sup>459</sup> Vgl. zu Apollinaire auch ergänzend folgenden Kommentar: **Klengel**, *Amerika-Diskurse*, S. 44f: „Der Dichter Apollinaire schließlich, dessen Bruder ab 1913 in Mexiko lebte, hatte vor allem durch sein bekanntes Kalligramm „Lettre-Océan“ zu dem Mexikomythos beigetragen.“ Vgl. „Lettre-Océan“, in : <http://www.raumtheorie.lmu.de/apollinaire/index.php?2>

<sup>460</sup> **AA**, *Messages, Les forces occultes de Mexique*, S. 126.

<sup>461</sup> Slaney behauptet, dass die indigene Sierra die perfekte Bühne für Artauds rituelle Theaterkonzeption gewesen sei : „Il [Artaud] a perçu le rituel « primitif » comme un « art » (occidental) quintessentiel, et décrit la Sierra Tarahumara comme la *mise en scène* par excellence.“ **Slaney**, *Un paysage entièrement moderne*, S. 137.

<sup>462</sup> **AA**, *Œuvres, Le théâtre et les Dieux*, S. 699.

Der Körper und vor allem der Atemhauch, die Zeichensprache, der geometrische und natürliche Raum sowie das zentrale Element der Magie<sup>463</sup> gesellen sich zu Artauds zivilisations- bzw. europakritischem Kulturverständnis, das er komprimiert und mit scheinbar poetischer Leichtigkeit in Verbindung zu den einzelnen schriftlich-mythischen Ausdrucksmitteln der verschiedenen Weltreligionen und Kulturen setzt:

„Il y a l'ésotérisme musulman et il y a l'ésotérisme brahmanique; il y a la Genèse occulte, l'ésotérisme juif de Zohar, et du Sepher-Ietzirah, et il y a ici au Mexique le Chilam Balam et le Popol-Vuh. Qui ne voit pas que tous ces ésotérismes sont les mêmes, et veulent en esprit dire la même chose. Ils indiquent une même idée géométrique, numérale, organique, harmonieuse, occulte, qui réconcilie l'homme avec la nature et avec la vie.[...] Ils [les signes] possèdent des analogies profondes entre leurs paroles, leurs gestes et leurs cris.“<sup>464</sup>

Artaud vereinigt hier religiöse und mystische Elemente in einer Art literarischem Synkretismus, um seine fast schon zur Stereotype erhobene Vision der Einheit von Mensch und Natur erneut zu unterstreichen.<sup>465</sup> Artauds magisches Kulturverständnis wird in teilweiser Anknüpfung an alte romantische Ideale in der Natur erfahrbar<sup>466</sup>. Sein Kulturbegriff ist kein Gegenbegriff zur Natur und ist auch keine Anspielung auf die mitklingenden Begriffskonnotationen Erziehung, Bildung und Lehre.

„On confond généralement instruction et culture, et en Europe, où les mots ne veulent plus rien dire, on emploie dans le langage courant les mots d'instruction et de culture pour exprimer une seule et identique chose, alors qu'en réalité il s'agit de deux choses qui diffèrent profondément.“<sup>467</sup>

In seiner bewussten Abkehr von der als scheinheilig und künstlich verurteilten französischen Kultiviertheit kritisiert er sarkastisch die Aushöhlung des europäischen Kulturbegriffs, da dort Kultur zu einem käuflichen und korrupten Luxusgut degradiert worden sei.

---

<sup>463</sup> AA, Ebd., *Surréalisme et Révolution*, S. 685-692, S. 692 : „La culture rationaliste de l'Europe a fait faillite et je suis venu sur la terre du Mexique chercher les bases d'une culture magique qui peut encore jaillir des forces du sol indien.“

<sup>464</sup> AA, *Œuvres, L'Homme contre le Destin*, S. 693-698, S. 698.

<sup>465</sup> Durch die beachtliche Aufreihung dieser verschiedenen mythischen Systeme kann Artaud zwar gemeinsame Strukturelemente feststellen, aber auf dieser Abstraktionsebene nicht mehr „wirklich“ an einem dieser Systeme teilhaben.

<sup>466</sup> Artaud ist zwar in erster Linie nicht am Indigenen als Naturvorbild interessiert, sondern benutzt die literarische Figur für die bewusstseinsverändernden Prozesse im Individuum und für ein neues, europäisches Identitäts- und Kulturkonzept. Aber er sucht ähnlich wie die Romantiker in der unberührten Natur ein mythisches Ideal einer einheitlichen Kulturgesellschaft.

<sup>467</sup> AA, Ebd., *Bases universelles de la culture*, S.705-707, S. 705.

„C’est là aussi une idée de culture qu’on n’enseigne pas dans les Écoles ; car derrière cette idée de culture il y a une idée de la vie qui ne peut que gêner les Écoles parce qu’elle détruit leurs enseignements.“<sup>468</sup>

Das in Frankreich und Europa seiner Meinung nach verloren gegangene einheitliche Kulturverständnis verortet Artaud neu in der mexikanischen Kultur. Trotz der nicht zu negierenden Unterschiede im Ritengebrauch der einzelnen indigenen Gemeinschaften liege allen eine einzige Idee von Kultur zugrunde.<sup>469</sup>

Gemäß Artauds Worten ist Kultur also Ausdruck, Teil und Spiegelung eines Weltverständnisses, einer zwischen Mensch und Natur zeichenhaften und sich entsprechenden mythischen Ordnung. Und Kultur muss nicht aktualisiert, dem Fortschritt angepasst und auch nicht verschriftlicht werden.

„Ils [ les Indiens Tarahumaras] savent que tout pas en avant, toute facilité acquise par la domination d’une civilisation purement physique implique aussi une perte, une régression. [...] Et l’unique progrès réalisable consiste à conserver la forme et la force de ces traditions. A travers les siècles les Tarahumaras ont su apprendre à conserver leur virilité.“<sup>470</sup>

Bei den Rarámuri gibt es so gut wie keine schriftliche Quellen, keine Kodizes, keine Götterstatuen oder -bilder, keine bemalten Opfergefäße, keine Pyramiden, keine astronomischen Kalender oder ähnlich bekannte Symbole der Erinnerung an eine archaische Hochkultur.<sup>471</sup> Lediglich in einigen Höhlen in der Sierra Tarahumara lassen sich einige wenige alte Wandmalereien mit Jagdszenen finden, denen Artaud aber keine Beachtung schenkt. Und dennoch befinden sich die Rarámuri in Artauds Kulturkonzept mindestens auf einer Stufe mit den bekannteren schriftlichen oder Bilder produzierenden präkolumbianischen Hochkulturen.

---

<sup>468</sup> AA, *Ebd.*, *Le Théâtre et les Dieux*, S. 699.

<sup>469</sup> AA, *Œuvres, Bases universelles de la culture*, S. 705 : „[...] preuve que les Mexicains d’aujourd’hui ont oublié jusqu’à la signification du mot culture et confondent culture uniforme et multiplicité des formes de civilisation.“

<sup>470</sup> AA, *Tome IX, Le Rite des Rois de l’Atlantide*, S. 72-76, S. 72f.

<sup>471</sup> Vgl. hierzu Velascos These, der die hohe Bedeutung der Feste und religiösen Riten (Tänze etc.) bei den Rarámuri mit der auffälligen Abwesenheit einer Schrift- oder Bildkultur begründet. In den Festen und Riten werde ihre Geschichte vergegenwärtigt und ihre Kultur festgehalten sowie die lebendige Tradition immer wieder sichtbar weitergetragen. Velasco, *Danzar o morir*, S. 361f: „Los tarahumares no poseen ningún tipo de *documento histórico*. Carecen de escritura y de pintura; tampoco tienen ningún tipo de grabados, ni estatuas, ni monumentos. Es decir, no tienen forma de “fijar”, o “escribir” su historia. En cuanto a la tradición oral, las leyendas son escasas y están sumamente fragmentadas. Tampoco tienen divisiones de clanes o listas genealógicas (ni siquiera tienen apellidos). Existen poquísimas referencias a hechos históricos anteriores a las generaciones todavía vivas y aun éstas son vagas y prácticamente anacrónicas. [...] De ahí la importancia central de las fiestas y los ritos religiosos que han sido la forma de grabar o plastificar – y conservar – lo que los tarahumares han “hecho” y creído. Son, a la vez, el contenido –el *depósito cultural* – a conservar y el medio de hacerlo.“

„Le vrai théâtre comme la culture n’a jamais été écrit.“<sup>472</sup>

So kann Artaud seine Idee vom Theater und seinen darin bereits indirekt angedeuteten Kulturbegriff auf dieses indigene Volk anwenden: der natürliche Raum der Rarámuri und der künstlich erschaffene Raum des Theaters werden zum Inbegriff seines kulturellen schriftlosen, aber nicht sprachlosen Raums.

„C’est dire, sans littérature, que ces Dieux ne sont pas nés du hasard, mais ils sont dans la vie comme dans un théâtre, et ils occupent les quatre coins de la conscience de l’Homme où nichent le son, le geste, la parole et le souffle qui crache la vie.“<sup>473</sup>

Im Licht des besprochenen Kontexts ist diese Schlussfolgerung jedoch auch nur Teil einer weiteren Projektion:

„Cette race, qui devrait être physiquement dégénérée, résiste depuis quatre cents ans à tout ce qui est venu l’attaquer : la civilisation, le métissage, la guerre, l’hiver, les bêtes, les tempêtes et la forêt. [...] Telle est la vie de cet étrange peuple sur lequel aucune civilisation n’aura jamais d’emprise.“<sup>474</sup>

In Artauds poetischer Illusion behaupten sich die Rarámuri auf gleich resistente Weise gegen die Natur wie auch gegen die westliche Zivilisation und ihre verheerenden Folgen. Die mexikanische, europäisch geprägte und damit für Artaud auch korrupte *Criollo*-Kultur erhält in seinen Texten eine deutlich negative Konnotation.

„Le directeur métis de l’école indigène des Tarahumaras était beaucoup plus préoccupé de son sexe qui lui servait chaque nuit à posséder l’institutrice de l’école, métisse comme lui, que de culture ou de religion. Mais le gouvernement de Mexico a mis à la base de son programme le retour à la culture indienne et le directeur métis de l’école indigène des Tarahumaras répugnait tout de même à verser le sang indien.“<sup>475</sup>

Hier polarisiert Artaud ähnlich wie bei den Begriffen der mexikanischen und europäischen Jugend, um die indigene Kultur positiver und überzeugender darstellen zu können<sup>476</sup>.

---

<sup>472</sup> AA, *Œuvres, Le Théâtre et les Dieux*, S. 703.

<sup>473</sup> AA, *Œuvres*, S. 703.

<sup>474</sup> AA, *Tome IX, La Race des Hommes Perdus* (unter dem Pseudonym John Forester), S. 79-81, S. 81.

<sup>475</sup> Ebd., *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 18.

<sup>476</sup> Vgl. zwei Beispiele, in denen Artaud einen gewissen Kulturverlust in der indigenen Gemeinschaft beschreibt, vielleicht um so doch den Anschein einer „realistischen“ Beobachtung zu erheben oder um sich in der Rolle des „Retters“ (Rössner) einer Kultur zu gefallen: „Pour une danse, pour un rite d’Indiens perdus qui ne savent même plus qui ils sont ni d’où ils viennent et qui, lorsqu’on les interroge, nous répondent par des contes dont ils ont égaré la liaison et le secret.“ AA, *Tome IX, La Danse du Peyotl*, S. 41. „Le monde au début était tout à fait réel, il [Ciguri] sonnait dans le cœur humain et avec lui. Maintenant le cœur n’y est plus, l’âme non plus parce que Dieu s’en est retiré. [...] Pourtant c’est Lui, Ciguri, qui a tout fait.“ AA, *Tome IX, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 24.

„Ils portent, en somme, leur philosophie sur leur tête, et cette philosophie réunit l'action des deux forces contraires en un équilibre quasi divinisé.“<sup>477</sup>

„Car donner à celui qui n'a rien n'est même pas pour eux un devoir, c'est une loi de réciprocité physique que le Monde Blanc a trahie.“<sup>478</sup>

„Nous sommes loin de l'actualité guerrière et civilisé du monde moderne, et non pas guerrière bien que civilisée, mais guerrière *parce que civilisée* : c'est ainsi que les Tarahumaras pensent.“<sup>479</sup>

Artaud geht in seiner etwas verzerrten Darstellung der indigenen und nicht-indigenen Gesellschaft und in seiner damit verbundenen Zivilisationskritik teilweise so weit, dass er die politisch und wirtschaftlich überlegene, aber an europäischen Interessen orientierte Mestizenkultur völlig ausblendet:

„Le Mexique est sur la route du soleil [...].“<sup>480</sup>

„On a parlé d'un indianisme du Mexique, d'une politique indianiste de l'actuel gouvernement mexicain, on a parlé d'un réveil de l'esprit indien. Et la jeunesse française qu'anime un immense désir d'universalité a tout entière tressailli à l'idée qu'un peuple retournait à ses origines culturelles, remontait aux sources de l'Esprit Primitif.“<sup>481</sup>

„La culture éternelle du Mexique fut toujours faite pour les vivants. [...] Oui, je crois à une force qui dort dans la terre du Mexique. [...] Je crois que les rites indiens sont les manifestations directes de ses forces.“<sup>482</sup>

Seinen – vor allem auf der postkolonialen Folie gelesen – fragwürdigen Glauben an die mexikanische beseelte Ursprungskultur verteidigt er in den Tarahumara-Texten jedoch trotz der bereits erwähnten Zweifel und Eingeständnisse von Projektionen. So muss er sich als Poet nicht vertieft auf die komplexen kolonial- bzw. soziopolitischen Diskussionen einlassen, sondern konzentriert sich wieder auf sein nicht weniger anspruchsvolles und für ihn „revolutionäres“ Anliegen als Künstler und „Magier“ einen entleerten Kulturbegriff mythisch zu füllen und neu zu erschaffen.

---

<sup>477</sup> AA, IX, *Une Race-Principe*, S. 71.

<sup>478</sup> Ebd., S. 80.

<sup>479</sup> AA, Tome IX. *Le pays des Rois-Mages*, S. 64.

<sup>480</sup> AA, *Messages, La Culture éternelle*, S. 105.

<sup>481</sup> AA, *Messages, Les forces occultes du Mexique*, S. 122.

<sup>482</sup> AA, *Messages, Lettre ouverte aux gouverneurs des États du Mexique*, S. 68-70, S. 68f.

### 3.6 Zeas mexikanischer Identitätsbegriff

„Pero el discurso de la igualdad en la diferencia que enarbola Leopoldo Zea, en la abstracción filosófica de su enunciado, ha sido de nuevo secuestrado por los centros de poder. Esta vez pronunciando, igualmente al nivel de la abstracción, un respeto absoluto a la diferencia (en la religión, en las *culturas*, en las etnias, en el género, en las preferencias sexuales...). De nuevo, igual que ocurrió con la confrontación a la opresión que se articuló a partir de los años sesenta, ahora [en los ochenta?], desde los centros de poder, se exporta a la «periferia» el respeto a la diferencia. Pero se trata de un *respeto* que paradójicamente viene a perpetuar, sino justificar, el *statu quo*; o sea, un *respeto* que favorece el encubrimiento de viejas formas de opresión. El respeto a la diferencia lleva implícito dos discursos: uno liberador y uno opresor.“<sup>483</sup>

Den Abschluss dieses Kultur-Kapitels soll die ausschnittweise Betrachtung einiger Texte des mexikanischen Philosophen Leopoldo Zea bilden. Zeas Aussagen sollen mit Artauds Kulturverständnis konfrontiert werden und sind zum großen Teil bereits in den 1950er Jahren entstanden. Die zeitliche Nähe dieser frühen Schriften zu Artauds Schaffenszeit versetzt Zea – scheinbar noch mehr als es das obige Zitat betont – von der aktuellen postkolonialen Diskussion in eine „Peripherie“. Genau aus dieser „Peripherie“ heraus, aus der die mexikanische Identitätsfrage und „Grenzsituation“ von Zea behandelt wurde, kann man aber auch Artauds Kulturbegriff diskutieren.<sup>484</sup>

„El mexicano es un hombre inserto en una situación a la cual me voy a permitir llamar situación límite. Situación límite porque está dentro de esa línea que separa formas contradictorias de lo humano, línea en la que todo puede ser posible. Agudo y difícil filo en el cual es imposible un largo equilibrio y sí la permanente caída hacia un lado o hacia el otro. Línea que separa lo que llamamos culto de lo bárbaro. [...] Entre estos extremos y la línea que hace la separación caben múltiples formas de la existencia y convivencia humanas.“<sup>485</sup>

„Con extraordinaria elasticidad podemos pasar de un mundo al otro. Ser al mismo tiempo cultos y bárbaros. [...] Dentro de la línea en que nos encontramos se confunde aún lo mágico con lo científico, lo imaginario con lo real, el tabú con el obstáculo natural, la

---

<sup>483</sup> **Gómez-Martínez, José Luis:** „Leopold Zea: Reflexiones para asumir críticamente su obra“, auf der Internetseite des *Centro Virtual Cervantes*: <http://cvc.cervantes.es/actcult/zea/>

<sup>484</sup> Ein ausführlicher und differenzierter Überblick bezüglich Zeas philosophischer Prägung, Schwerpunkte und Schaffensphasen von der 1930er Jahren bis zum Ende des 20. Jahrhunderts findet sich auf der Internetseite <http://cvc.cervantes.es/actcult/zea/> unter der Rubrik *Leopold Zea: Reflexiones para asumir críticamente su obra* (José Luis Gómez-Martínez), vgl. Auszug: „Zea reconoce que Iberoamérica ha adoptado, en cuanto a sentirlos suyos, los valores occidentales en torno a la dignidad humana, pero descubre que son precisamente estos valores, aplicados desde el círculo «oprimido/opresor» de Occidente, los que la mantienen marginada. Quizás por ello, la reflexión de Zea se encamina en dos direcciones complementarias: Primera, universalizar dichos valores para que no puedan ser reclamados como exclusivos por ningún pueblo; y segunda, problematizarlos para deconstruir el modo cómo la cultura occidental usó de ellos.“

<sup>485</sup> **Zea, Leopoldo:** *Conciencia y Posibilidad del Mexicano, El Mexicano como Posibilidad (Al filo de todas las posibilidades)*, S. 57, in **Ders.:** *Conciencia y Posibilidad del Mexicano, El Occidente y la Conciencia de México, Dos Ensayos sobre México y lo Mexicano*, Editorial Porrúa, Sexta Edición, México DF 2001, S. 57-70.

comunidad con la sociedad, la ley con la voluntad, lo mítico con lo religioso, la muerte con la vida.“<sup>486</sup>

Zea unterstreicht hier die Spannung zwischen dem indigenen und dem kolonialen sowie westlichen Erbe. „Der“ Mexikaner kann sich in der Gegenwart durch seine komplexe geschichtliche Prägung<sup>487</sup> immer wieder für verschiedene Wege der Identitätsfindung entscheiden. Wenn er mit den Begriffen „kultiviert“ und „unzivilisiert“ die Situation seines Volkes polarisierend darstellt, dann verwendet er noch Kategorien für seinen (mexikanischen) Identitätsbegriff, dessen Dichotomie die Postkolonialisten später sicherlich hinterfragt haben. Zea war zur damaligen Zeit davon überzeugt, dass hinter den vielfältigen getragenen Masken der Mexikaner (– als hybrides Individuum? –) noch eine Essenz in ihm oder zumindest eine grenzüberschreitende bzw. befreiende Verbindung zwischen allen Mexikanern existiere:

„Hombre de mil caras, tantas como la movable circunstancia le impone, sabe intuitivamente que éstas no son sino máscaras detrás de la cual está un hombre que, al igual que todos los hombres, aspira a permanecer en sus obras rompiendo los límites que le han impuesto las circunstancias.“<sup>488</sup>

Bei seiner Auseinandersetzung mit der mexikanischen Identitätsproblematik erklärt Zea den Charakter und das Verhalten des „Mexikaners“ vor allem mit historischen Einbrüchen: mit der Kolonisierung, mit der Rolle der katholischen Kirche, der Eroberer und der Mestizen, mit dem technischen Fortschritt und seinen Folgen, mit der *Mexikanischen Revolution* und immer im schwerfälligen sowie komplexen Zusammenspiel mit ihrem kulturellen indigenen Erbe. Ohne sich einer besonderen Einheitsideologie des lateinamerikanischen Kontinents hinzugeben, fordert Zea eine „Gleichheit“ in der „Differenz“: genau die Unterschiede, die zwischen den starren

---

<sup>486</sup> Zea, *Al filo de todas las posibilidades*, S. 58.

<sup>487</sup> Der Begriff „Geschichte“ in Bezug auf das mexikanische Volk wird von Zea hinterfragt und diskutiert. Zea zeigt auf, dass laut Hegel Geschichte nur die Völker des „Occidente“ machen würden, womit er und andere europäische Philosophen dem mexikanischen Volk indirekt seine Geschichte und Geschichtsfähigkeit negieren, weil es nicht den Normen und kreativen Prozessen des europäischen Denkens und damit nicht dem Weltkulturerbe entspreche. Mexiko sowie die anderen kolonisierten Länder Lateinamerikas „imitiere“ und „wiederhole“ nur immer wieder die Geschichte der Anderen. So spitzt Zea zynisch zu: „La historia de América, o de México en particular, no es propiamente historia, es sólo un apéndice de la verdadera y única historia, la del Occidente. Éste no es sino un *vivir*, inconsciente, ajeno a lo plenamente histórico. [...] pueblos como el mexicano, están al margen de la historia. No tienen historia, no hacen ni han hecho historia.“ (Zea, *El regateo historicista*, S. 87, in Ders., *El occidente como donador de humanidad*, S. 77-93.)

<sup>488</sup> Zea, *Al filo de todas las posibilidades*, S. 60. Vgl. auch Zea, *Prólogo*, S. XI: „En la búsqueda de nuestra identidad simplemente nos encontrábamos como hombres. Hombres en situación, como todos los hombres. Hombres con una determinada piel, una determinada historia y una determinada expresión cultural, pero por eso mismo hombres. Hombres con multitud de impedimentos pero también con multitud de posibilidades.“

Begriffen „indígena“, „mestizaje“, „occidente“ und „mexicano“ etc. bestehen, werden dabei zur Voraussetzung und zum Potenzial für die Menschenwürde aller und dürfen nicht Diskriminierung und Machtdiskurse auslösen.

Zea schreibt des Weiteren, dass europäische Vertreter in seiner Kultur seit jeher Elemente gesucht haben, die ihnen in Europa fehlen:

„Frente a estos cambios no ha faltado tampoco la protesta extranjera, la de hombres cansados de la “civilización occidental”, que siguen buscando en nuestro mundo primitivo una salida a sus decepciones. Estos se alarman entre la invasión de un mundo que debe ser evitado a toda costa y claman porque se le detenga, porque se libre a las viejas comunidades indígenas de su contagio.“<sup>489</sup>

„La misma Cultura Occidental busca en pueblos, como el nuestro, formas de conducta que sean capaces de vitalizar y dar elasticidad a las suyas. Formas de conducta frescas, inéditas, capaces de desanquilarla. De allí su gran interés por pueblos o grupos sociales considerados en “situación marginal”.“<sup>490</sup>

Artaud war, wie Zea von einigen Europäern sagt, „müde“ von der westlichen Zivilisation<sup>491</sup> und machte sich auf den Weg in die „primitive“ und ursprüngliche Welt, um dort eine inspirierende, lebendig erfahrbare Antwort auf seine künstlerische und kulturelle Ratlosigkeit zu finden:

„L’Europe a écartelé la nature avec ses sciences séparées.“<sup>492</sup>

„Elle considère, cette jeunesse [française], que l’Europe s’est trompé de route, et elle pense que c’est sciemment et on peut dire criminellement que l’Europe s’est trompée de route. Elle accuse à l’origine de cette funeste orientation de l’Europe le matérialisme cartésien.“<sup>493</sup>

„L’Europe dualiste n’a plus rien à offrir au monde qu’une invraisemblable poussière de cultures.“<sup>494</sup>

---

<sup>489</sup> Zea, *Integración nacional dentro del mestizaje*, S. 124.

<sup>490</sup> Zea, *Hacia una nueva moralidad*, S. 69, in Ders., *El Mexicano como Posibilidad*, S. 57-70.

<sup>491</sup> Vgl. auch Rössner, *Die Geschichte vom lateinamerikanischen Fenster im europäischen Haus*, in Csáky/Feichtinger (Hg.): *Europa – geeint durch Werte?*, S. 167: „Die Europamüdigkeit der Europäer, die sich schon in der traditions-zerstörerischen Geste der Futuristen, in den „chants nègres“ der Dadas und besonders in der europakritischen Theorie der Surrealisten – etwa bei Antonin Artaud geäußert hat, wird zitiert und als Impuls dafür verwendet, den Schritt der Emanzipation und vor allem der Aufwertung des Eigenen zu wagen, wofür oft ein „symbolischer Indio“ herhalten muss, wie bei der brasilianischen Menschenfresserbewegung, deren Vordenker Oswald de Andrade in einem Brief aus Europa schreibt: „Beachten Sie, wie Europa bestrebt ist, sich zu primitivisieren.““

<sup>492</sup> AA, *Messages, L’Homme contre le Destin*, S. 28.

<sup>493</sup> Ebd., S. 29.

<sup>494</sup> AA, *Messages, Ce que je suis venu faire au Mexique*, S. 99.



Dass Artauds Suche und Projekt jedoch partiell scheitern müssen, haben wir bereits aufgezeigt:

„J’espérais trouver ici [au Mexique] une forme vitale de culture et je n’ai plus trouvé que le cadavre de la culture de l’Europe, dont l’Europe commence déjà à se débarrasser.“<sup>495</sup>

Denn was Zea als kreatives und kulturelles Potenzial und alltägliche, aber sich wandelnde Realität beschreibt, war ja für Artauds „reine“ und mythische Einheitsvision damals undenkbar:

„Dentro del nacionalismo cultural a que ha dado lugar la Revolución se han mezclado formas que parecían antagónicas. Dentro de un fondo en el que lo indígena da el color natural y local, se expresan formas artísticas de técnica occidental pero de interpretación nacional. Se sigue alerta a las grandes expresiones de la Cultura de Occidente; pero con interés marcado por preocupaciones de origen más concreto y por concreto más propio de nuestra realidad.“<sup>496</sup>

Der von der westlichen Zivilisation und ihren Werten enttäuschte Artaud möchte in seiner Darstellung der Indigenen keine Entwicklung darstellen und schon gar keine Vermischung mit fremden bzw. westlichen Kulturelementen. Artaud stützt also, sicher ohne es zu wollen, einen Diskurs oder, wie Zea sagt, einen „Mythos“, in dem der Indigene seine Rituskultur bewahren soll ohne sich dabei (fortschrittlich) zu verändern:

„También aquí se habla de incorporar al indígena a la vida nacional dotándolo de las nuevas técnicas y adiestrándolo en su uso; [...] También aquí se habla de guardar y mantener la moral y costumbres sencillas de los indígenas. Moral y costumbres que necesitan defensa, protección; la misma defensa y protección que antaño les ofreciera la Iglesia y la Corona españolas [...] En esos tres siglos la incorporación [del indio a la vida nacional] no fue sino un mito.“<sup>497</sup>

„Se quiere preservar sus “costumbres y sencillos hábitos”, su “moral casi natural”, su modo de ser casi infantil. Se les vuelve a ver si no como inferiores, sí como “desiguales” a los que hay que proteger, nuevamente podemos decir, preservar.“<sup>498</sup>

Zeas Ausführungen machen deutlich, dass ein Indigener in Mexiko mehrfach marginalisiert ist (vgl. Spivak). Als Sinnbild der großen und schwer verarmten Randschichten kämpften viele Indigene während der *Mexikanischen Revolution*<sup>499</sup> für

---

<sup>495</sup> AA, *Messages, Je suis venu au Mexique pour fuir la civilisation européenne...*, S. 130.

<sup>496</sup> Zea, *Integración nacional dentro del mestizaje*, S. 122.

<sup>497</sup> Vgl. Zea, *Integración nacional dentro del mestizaje*, S. 124/125, in Ders., *Respuesta de la Revolución*, S. 115-127.

<sup>498</sup> Zea, *Integración nacional dentro del mestizaje*, S. 124.

<sup>499</sup> „El mundo indígena, hasta ayer ahogado bajo los intereses de otras clases que se habían venido justificando con doctrinas importadas, se imponía a su vez y justificaba intereses, no sólo indígenas, sino de todo hombre explotado independientemente de su situación racial.“ Zea, *Vuelta a los orígenes*, S. 116.

ihre Interessen, schafften Identifikation im mexikanischen Volk<sup>500</sup> und wurden anschließend erneut von der mexikanischen Regierung und ihrem protektionistischen Herrschergeist vereinnahmt. Der Philosoph prangert an, wie der Indigene in seiner Kultur ähnlich einem lebendigen Museumstück „konserviert“ wird. Bewusst unaufgeklärt und als unmündiger Bürger sollte der Indigene in Mexiko immer räumlich, ideologisch, ökonomisch und praktisch kontrollierbar sein. Sollte er sich aus seiner „geschützten“ Position hinausbegeben wollen, sei es durch Bildung, durch ökonomischen Wandel, durch Migration, durch das Erlernen einer anderen Sprache oder gar durch politischen Aktionismus, so würde er seiner ihm zu- und festgeschriebenen Rolle nicht mehr gerecht werden können. Diese von Zea vorgeführte absurde Argumentation und Vision einer indigenen Kultur ist bis heute häufig bedrückende Realität in Mexiko.

Leider unterstützte Artaud indirekt mit seiner Suche nach einer authentischen Kultur diesen von Zea angeprangerten, diskriminierenden und stark kolonialistisch geprägten Machtdiskurs. Artaud kritisierte die Eingliederungsversuche der Indigenen in die mexikanische Bildungs- und Mestizengesellschaft, weil sie nicht in ihrer Identität als Indigene gefördert würden. Gleichzeitig verharrt er auch in seinen romantisch-exotischen Projektionen einer mythisch-magischen Kultur:

„La culture éternelle du Mexique fut toujours faite pour les vivants. Dans les hiéroglyphes mayas, dans les vestiges de la culture tolèque, on peut encore découvrir les moyens du bien vivre ; [...] Oui, je crois à une force qui dort dans la terre du Mexique.[...] Je crois à la réalité magique de ces forces comme on croit au pouvoir salubre et curatif de certaines eaux.“<sup>501</sup>

Das politische Verständnis seiner Rolle als Kulturbotschafter stellt Artaud zunehmen zurück. Seine öffentliche Kritik an der mexikanischen Regierung im Umgang mit den Indigenen vonseiten der Regierung weicht – vielleicht auch aus pragmatischen Gründen<sup>502</sup> – zunehmend seinem utopischen Anliegen, seiner Suche nach Authentizität

---

<sup>500</sup> Vgl. **Zea**, *Vuelta a los orígenes*, S. 116/117, in **Ders.**, *Respuesta de la Revolución*, S. 115-127: „Lo indígena matizó todas la expresiones culturales, sociales, políticas y económicas del país. Representó a la nación misma, su historia, esa historia no reconocida hasta ayer, se convirtió en la raíz y base de la misma. [...] El indio representó así el espíritu propio de nuestra llamada Revolución Mexicana. [...] El indio dejó de ser indio, como expresión denigratoria, para convertirse sin más, en pueblo.“

<sup>501</sup> **AA**, *Messages, Lettre ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique*, S. 69.

<sup>502</sup> Artaud hat die sozio-politische Realität und die extreme gesellschaftliche Randlage der Indigenen in Mexiko natürlich wahrgenommen. Vgl. z. B. in seinem Brief an Jean Paulhan vom 23. 4. 1936, in dem er der mexikanischen Regierung (Wahl-) Bestechung vorwirft (**AA**, *Œuvres*, S. 663-667, S. 666f): „Le Gouvernement offre les terres aux Indiens, mais il leur offre en même temps des urnes électorales et les Indiens protestent qu'ils ne veulent ni urnes, ni terres, mais simplement la Liberté.“ Artaud war sich aber auch bewusst, dass er mit einer offenen Kritik an der mexikanischen Indígena-Politik seine vom

und dem verbindenden Ganzen, in dem er sich entsprechend als heilenden „Schamanen“ selbst stilisieren kann:

„Je crois que les rites indiens sont les manifestations directes de ces forces. Je ne veux les étudier ni en archéologue ni en artiste, je les étudierai en savant, au vrai sens du terme ; et j’essaierai de me laisser pénétrer en toute conscience par leurs vertus curatives pour l’âme.“<sup>503</sup>

Aus dieser Perspektive heraus erscheint die Auswahl des Rarámuri-Volks für seine in den mexikanischen Texten vermittelte Vision in gewissem Maße willkürlich<sup>504</sup>, auch wenn er dann mit einem Stipendium des mexikanischen Bildungsministeriums und durch die vermittelnde Hilfe des französischen Botschafters in die Sierra reisen durfte.

„Artaud había resuelto su situación desde el punto de vista legal y económico para el viaje. Sus escritos dados a la prensa y su proselitismo personal habían encontrado eco en las esferas gubernamentales: se le concedió una beca para investigar la “realidad” de los tarahumaras, a través del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, y un salvoconducto otorgado directamente por el ministro y por mediación del embajador de Francia para su alojamiento en las escuelas de los pueblos. A todo ello habría que agregar que contaba con la publicación segura en El Nacional de los artículos que escribiera; es decir que había dejado de ser un simple colaborador para transformarse en un corresponsal.“<sup>505</sup>

Artauds Rarámuri passen sich ohne Probleme seiner Vision einer Bewusstseinsrevolution, weil er auf der Textebene einen essentiellen und in vielen Facetten sehr grausamen Teil der mexikanischen Geschichte negiert, den Zea neben der präkolumbianischen Vergangenheit und neben dem unvermeidlichen Einfluss des westlichen Denkens für die (Selbst-)Wahrnehmung seines Landes immer wieder anführt: die Kolonisierung und die „Missionierung“. Der Einfluss der Spanischen Krone und mit ihr der Katholischen Kirche sowie auch der geschichtlich und politisch bedingte

---

Bildungsministerium unterstützte Reise in die Sierra aufs Spiel setzen würde und entschied sich daher vielleicht auch mehr für die Vertiefung seines „magischen“ Kulturverständnisses. Dieses konnte in Mexiko nur als „idealistisch“ und politisch unverfänglich rezipiert werden.

<sup>503</sup> AA, *Messages, Lettre ouverte aux gouverneurs des États du Mexique*, S. 69.

<sup>504</sup> In seinem ausführlichen Vorwort zur mexikanischen Ausgabe von Artauds *Messages Révolutionnaires* und seinen Tarahumaratexten und Briefen nach und aus Mexiko bemerkt Luis Mario Schneider ironisch: „¿Qué podían entender los señores gobernadores de los Estados de la República Mexicana de la teorías de Artaud? ¿En nombre de qué santo le ayudarían? ¿Qué burlona reflexión hubieran extraído del siguiente párrafo que cierra la carta? : “... he de agradecer de antemano, a los CC Gobernadores de los Estados, su ayuda, esperando que se servirán llevarme a todos los lugares en donde la tierra roja de México continúa hablando el mejor lenguaje.““ (Artaud, Antonin: *México y Viaje al país de los tarahumaras*, Prólogo de Luis Mario Schneider, FCE, México D.F. 2004 (1ª edición 1984), S. 52). Vgl. Artaud-Zitat auf Französisch, das aber auch nur eine Rückübersetzung aus der spanischen Fassung ist (erschienen am 10.5.1936 im *El Nacional*). AA, *OC VIII, Lettre Ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique*, S. 228-230, S. 230 : „[...] et je veux à l’avance remercier de leur aide Messieurs les Gouverneurs des États, en espérant qu’ils me permettront de me rendre en tout lieu où la terre rouge du Mexique continue de parler vraiment son langage.“

<sup>505</sup> Vorwort Schneider, in AA: *México y Viaje al país de los tarahumaras* , S. 76f.

Einfluss anderer Länder und Europas ist und bleibt ein verhängnisvolles und komplexes Erbe für die kulturelle Entwicklung Mexikos. Die Aneignung und Umwandlung dieses hybriden und explosiven Erbes und die Auseinandersetzung mit diesem ist also durchaus legitim und nötig. Für Artaud ist diese Form der kritischen Sicht auf die mexikanische Geschichte, Gesellschaft und Kultur jedoch poetisch nicht brauchbar, sucht er doch, wie schon Rössner ausführte, die Wiederherstellung eines Paradieses, oder wie Le Clézio sagen würde, die Verwirklichung seines eigenen Traums<sup>506</sup>.

„L’artiste qui n’a pas ausculté le cœur de son époque, l’artiste qui ignore qu’il est un *bouc émissaire*, que son devoir est d’aimer, d’attirer, de faire tomber sur ses épaules les colères errantes de l’époque pour la décharger de son mal-être psychologique, celui-là n’est pas un artiste.“<sup>507</sup>

Auf dem Hintergrund der sehr komprimierten postkolonialen Diskussion in Zusammenhang mit Artauds Raum- und Zivilisationsbegriff und einigen von Zeas Gedanken zur mexikanischen Identitätsfrage wurde deutlich, dass Artauds Kulturbegriff eng mit seinem Künstlerverständnis verknüpft und sehr zeitgebunden ist. In seiner Rolle als Kulturbotschafter und dann immer mehr als Magier, Schamane und Weiser sucht Artaud seiner Vision und Theaterkonzeption treu bleibend mythische Analogien in der indigenen Sierra.

Artaud begibt sich in diesen ihm völlig fremden Kontext, weil er in seiner eigenen Nation nicht den Raum und die Mittel oder Möglichkeiten findet<sup>508</sup>, um sein universales Kulturverständnis erfolgreich auszudrücken. Er kann jedoch durch seine Verortung in einem damals schon modernen Kontext, so sehr er das anstrebt, nicht mehr aus demselben ursprünglichen mythischen Bewusstsein heraus schreibend agieren. Um dennoch in den vermeintlichen Ur- oder Naturzustand des Mythischen zurückzukehren, bedient sich Artaud zunächst des Theatermediums und dann in der Sierra der Rauscherfahrung des Peyote-Ritus.

Im postkolonialen Sinn ist Artaud zwar „Grenzfigur“, weil er sich in einen fremden Kulturkontext begibt und aus diesem heraus schreibt. Aber er ist aufgrund seiner Einheitsgedanken keine kulturelle „Übersetzerfigur“, weil er seine

---

<sup>506</sup> Le Clézio, *Le rêve mexicain*.

<sup>507</sup> AA, *Messages, L’Anarchie sociale de l’art*, S. 127-129, S. 127.

<sup>508</sup> Artaud erschafft sich das Theater als einen kulturellen Schutzraum, als authentischen Lebensraum und nicht als Spiegel zum wirklichen Leben. In seinem Theater soll der konfrontative, reinigende Prozess des Individuums stattfinden.

Künstleridentität nicht als hybrid und die Räume nicht als überlappende wahrnimmt. Die Situation des „in-between“ und die „Zwischenräume“, in denen er agiert und projiziert, denkt und thematisiert er auch nicht als solche (– im Sinn von „border-thinking“ –). Seine Schreibweise und poetische Kommunikation sind durch seine unvermeidliche subjektiv-europäische Sicht und Projektion auf die indigene Kultur bestimmt.

Die mexikanischen Texte blenden Differenz bewusst aus und können damit den von den Postkolonialisten kritisierten eurozentrischen Literaturkanon unter dem diskutierten Gesichtspunkt seines Kulturbegriffs nicht aufbrechen.<sup>509</sup> Artaud schafft in einer Tradition und ist Teil einer Künstlergeneration, die in der oft nur so vorgestellten oder dargestellten „primitiven“ Welt Antworten auf eigene kulturelle Fragen sucht.

Im Vergleich zu seinen Theaterkonzepten erfolgt in Artauds mexikanischen Texten eine bewusste, poetische Umsetzung seines Kulturideals anhand der beschriebenen Erfahrung im Kontakt mit den Rarámuri und anhand seiner von ihm so dargestellten Ausdrucks- und Ritenkultur.<sup>510</sup>

Bevor wir die Tarahumara-Texte eingehender betrachten können, ist es hilfreich, in Form eines groben Überblicks Beispiele möglicher und unmöglicher „Bilder“ des Indigenen in der Rezeption des „alten“ und des „neuen“ Kontinents anzuführen und damit Artauds Vision der indigenen Kultur herauszuarbeiten und zu verorten.

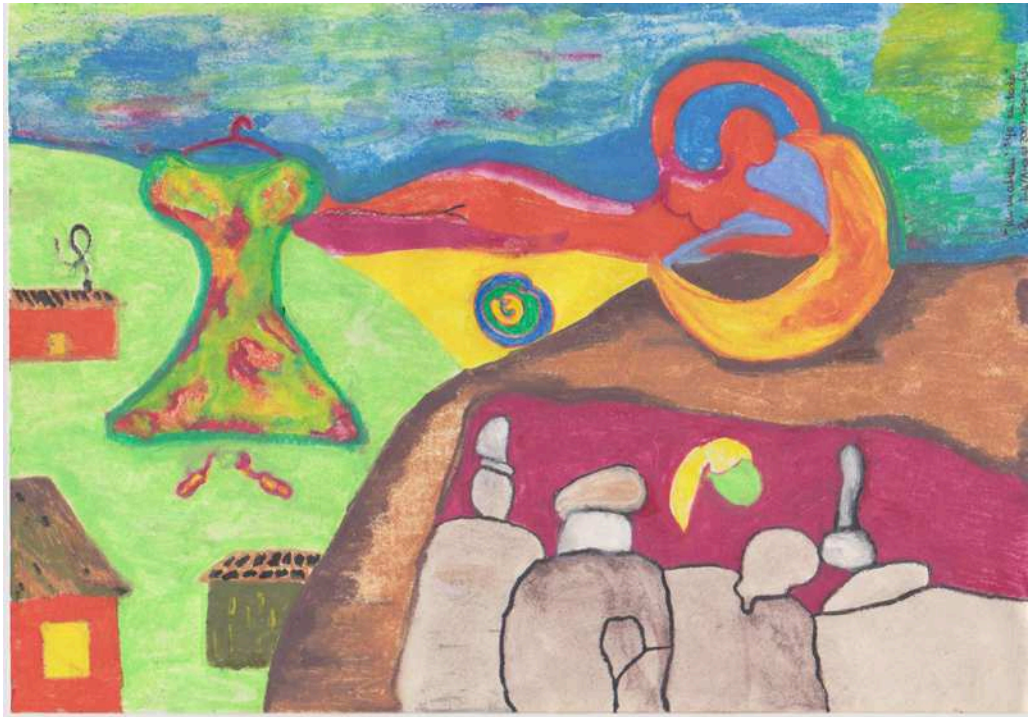
---

<sup>509</sup> Vgl. hierzu **Rössner**, *Von der Suche nach dem Authentischen*, S. 12: „Allerdings hat post-koloniale Mimikry im Sinne Homi Bhabhas nun einmal zwei Seiten, und wenn der Erkenntnis der unfreiwilligen, aber bedrohlichen Karikatur des Eigenen der Wunsch des Zentrums korrespondiert, die Peripherie in ihrer „ursprünglichen“ – sprich: authentischen – Identität festzuschreiben, so entspricht umgekehrt der Erkenntnis der deformierten Mimikry durch die Peripherie der dort entwickelte Mythos von der „authentischen“ – nun im Sinne von originalen, echten – Fortschrittlichkeit, Entwickeltheit, Modernität, Rationalität, usw. des Zentrums.“

<sup>510</sup> Dabei entspricht Artauds Beschreibung seiner indigenen Kultur nicht im ethnologischen oder - grafischen Sinn der „authentischen“ Wirklichkeit der Rarámuri-Kultur.







Mitte Juli 2007 Sisoguichi, Tarahumara (B.K.)





## 4. Frankreich und Mexiko – Artauds Texte zwischen den Welten

### 4.1 Die Spannung zwischen Alter und Neuer Welt

„Jamás han hecho menos honor a su razón los europeos, que cuando dudaron de la racionalidad de los americanos.“<sup>511</sup>

Auf dem Hintergrund der kulturwissenschaftlichen Diskussion von Artauds Kulturbegriff, ist es Ziel dieses Kapitels Artauds Künstlerverständnis in der Spannung zwischen dem lateinamerikanischen und dem europäischen Kontinent zu betrachten. Wenn wir von mehreren Welten sprechen, ist damit gemeint, dass sowohl Frankreich, aber vor allem Mexiko, abstrakte und sehr heterogene Begriffe sind. Mexikos Geschichte wird in seinen präkolumbianischen, indigenen und nicht-indigenen Zeugnissen greifbar und dabei speziell in der viel dokumentierten wie rezipierten Kolonisierungserfahrung und ihren Folgen.<sup>512</sup>

Die Ansprache der Avantgardebewegungen seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts sowie der daraus resultierenden Surrealismusbewegung in Frankreich führt uns wiederum zu Artauds anti-politischen oder besser gesagt anti-marxistischen Künstlerverständnis, das für seine mexikanischen Texte ebenso zentral ist. Um Artauds mexikanische Texte also nicht nur aus den „années folles“<sup>513</sup> der 1920er Jahre in Frankreich zu erklären, ist die Annäherung an verschiedene literarische und wissenschaftliche Vertreter der präkolumbianischen bzw. mexikanischen Geschichte hilfreich.

Dabei beide Länder in Verbindung mit dem Bild der „primitiven“ Kulturen zu betrachten, ermöglicht uns, die noch immer vertraute eurozentristische Sicht in der lateinamerikanischen und französischen Literaturwissenschaft ein wenig zu verschieben und aus dieser Perspektive heraus ein neues Bild auf Artauds Werk zu gewinnen. Hier ist es wichtig zu wiederholen, dass Artaud nur die Elemente in seinem Schaffen bewusst

---

<sup>511</sup> **Clavijero, F. Javier:** „Carácter de los mexicanos y demás naciones de Anáhuac (Libro 1)“, in **Ders.:** *Historia antigua de México*, Editorial Porrúa, México D.F. 2003, S. 63.

<sup>512</sup> Eine Disproportion der recherchierten und dargestellten Information bezüglich beider Länder zugunsten Mexiko scheint aufgrund der hier im Mittelpunkt stehenden mexikanischen Texte gerechtfertigt..

<sup>513</sup> **Grimm, Jürgen,** „Bewältigungen« des Ersten Weltkrieges in den »Années folles«, S. 301-308, in **Grimm, Jürgen (Hrsg.):** *Französische Literaturgeschichte*, Vierte überarbeitete Auflage, J.B. Metzler, Stuttgart/ Weimar 1999, S. 302f.

wie unbewusst verarbeitet, die in sein europäisches, sensibles, zwar kulturoffenes, aber doch subjektives und idealisiertes Blick- und Ausdrucksfeld passen.

Im Jahrhundert, bevor Artaud kam, orientierte sich Mexiko, wie schon erwähnt, sowohl politisch als auch ideengeschichtlich und kulturell gern an Frankreich:

„El país que admira [el mestizo mexicano del siglo XIX] con entusiasmo es Francia, a la que considera como el arquetipo de la civilización moderna. Francia llamó la atención de los mexicanos por sus ideas políticas, a través de las cuales el interés se generaliza a toda la cultura francesa.“<sup>514</sup>

„El conocimiento de la lengua francesa era condición *sine qua non* para ser clasificado como persona culta.“<sup>515</sup>

„La máxima ascensión de este influjo espiritual se registra durante la era profidirana, en que las clases cultas vestían a la moda de París, seguían sus buenas y malas costumbres, los «científicos», y los ricos que no lo eran, al construir sus casas ponían en el remate una mansarda, aunque en México nunca caiga nieve.“<sup>516</sup>

Der mexikanische Philosoph und Mitherausgeber der damaligen Zeitschrift *Contemporáneos* Samuel Ramos beschreibt in seinem Werk *El perfil del Hombre y la Cultura en México* (1934) wie wichtig nicht nur die politischen und gesellschaftlichen Impulse aus der Französischen Revolution waren<sup>517</sup>, sondern auch das Studieren und die Erhaltung der drei klassischen Disziplinen Philosophie, Theologie und Jura<sup>518</sup>, sowie die französische Alltagskultur, Architektur und Sprache<sup>519 520</sup>. Im 20. Jahrhundert

---

<sup>514</sup> **Ramos, Samuel:** „La influencia de Francia en el siglo XIX“, S. 41-49, in **Ders.:** *El Perfil del Hombre y La Cultura en México*, 52. reimpresión, México DF 2009, S. 41. Wie **Gaudry** in seinem Artikel „Artaud in Mexiko“ erwähnt, hat Artaud S. Ramos in Mexiko kennengelernt, da Ramos in der Künstler-Gruppe der *Contemporáneos* aktiv war, mit der wiederum Cardoza y Aragón engen Kontakt hatte. Cardoza nennt Ramos sogar in einem seiner Briefe an P. Thévenin als Artauds Übersetzer. (Vgl. **Bradú, Artaud todavía**, S. 60, Brief an P.T. México 06.01.1964) Zu einer weitergehenden Verbindung zwischen Artaud und Ramos liegt uns in dieser Arbeit aktuell keine Information vor. Vgl. **Gaudry, François:** „Artaud au Mexique“, in *Mélusine, L'Âge d'Homme*, n°8, Paris 1986, S. 111-123, S. 114.

<sup>515</sup> Ebd., **Ramos, Perfil del Hombre**, S. 49.

<sup>516</sup> **Ramos, La influencia de Francia**, in **Ders., El Perfil del Hombre**, S. 49.

<sup>517</sup> Ebd., S. 42.

<sup>518</sup> Ebd., S. 44f.

<sup>519</sup> Ebd. S. 47 und S. 49.

<sup>520</sup> Vgl. auch **Hölz, Karl:** „Mexiko im 19. Jahrhundert“, S. 137-149, in **Rössner, Michael (Hrsg.): Lateinamerikanische Literaturgeschichte**, Zweite erweiterte Auflage, J.B. Metzler, Stuttgart/ Weimar 2002, S. 141: „Gerade der französische Geisteseinfluss bestimmt die mexikanischen Neuansätze der Kultur- und Nationalidentität. Im ausgehenden 18. Jh. und um die Jahrhundertwende waren es die französischen Aufklärer – allen voran Rousseau und Montesquieu –, die wie bei dem Jesuiten Javier Clavijero oder bei dem Dominikaner Servando Teresa de Mier die Aufwertung der indigenen Vergangenheit und das naturrechtliche Denken in Mexiko begleiten. Später folgt dann die Begeisterung für die exotischen und romantisch-humanitären Ideale eines Chateaubriand, dessen *Atala* Teresa de Mier 1801 übersetzt, oder eines Lamartine und Hugo.“

bedeutet der kulturelle Bezugspunkt Frankreich für Mexikos Intellektuelle und Künstler auch die Konfrontation mit der eigenen gebrochenen Identität. Es zeigt sich die vielschichtige Infragestellung und Neuschöpfung der eigenen Identität in Verbindung mit dem europäischen kulturellen „Vorbild“ und später dann die bewusste Distanzierung und Dekonstruktion von europäischen Projektionen auf ihre eigene, nicht immer so „indigene“ Heimat:

„Die Frage, wann und wie man in Hispanoamerika von den europäischen Avantgardebewegungen Kenntnis erhielt, lässt sich recht genau beantworten. Dabei ist daran zu erinnern, daß Lateinamerika sich bei aller Eigenart und eigenständigen Entwicklung einer gemeinsamen abendländischen Kultur zugehörig fühlte, als deren unbestrittenes Zentrum Paris galt. Viele Intellektuelle hatten Ortega y Gasset's *Revista de Occidente* (1923ff) abonniert, und in den großen einheimischen Zeitungen wurde ganz selbstverständlich über aktuelle Entwicklungen im europäischen Kulturleben berichtet.“<sup>521</sup>

Umgekehrt wird, wie wir nun wissen, Mexiko mit anderen lateinamerikanischen Staaten zum konkreten Reiseziel für Künstler und Anthropologen bzw. Ethnologen, da sich künstlerischer Ausdruck und Ethnologie bzw. Anthropologie z. B. in der Surrealismusbewegung sehr nahe standen und gegenseitig inspirierten.<sup>522</sup>

„Ein herausragendes Beispiel für die unmittelbare Koexistenz wissenschaftlicher und ästhetischer Diskurse findet sich in der interdisziplinären Zeitschrift *Documents*, in der die Beiträge der bekanntesten zeitgenössischen Ethnologen im Spannungsfeld einer avantgardistisch inspirierten, subversiven Kulturtheorie (sichtbar etwa in Artikeln von Georges Bataille) und Beiträgen zur aktuellen Ästhetik standen.“<sup>523</sup>

Dieser rege intellektuelle und künstlerische Austausch beider Welten in den 1920er und 1930er Jahren hat Artauds Vision, wie wir bereits am Kulturbegriff sehen konnten, stark mitgeprägt. Ein Beispiel und Ergebnis dieses interkulturellen und gleichzeitig politisch engagierten Dialogs zwischen beiden Nationen ist das *Manifesto por un arte*

---

<sup>521</sup> **Wentzlaff-Eggebert, Harald:** „Die hispanoamerikanischen Avantgardebewegungen: ein Überblick“, S. 236-254, in **Rössner, Lateinamerikanische Literaturgeschichte**, S. 238.

<sup>522</sup> Vgl. hierzu mehr bei : **Rodack, Madeleine T.,** „Les courants mexicains en France de 1920 à 1935“, S. 124- 136, in **Dies., Antonin Artaud et la vision du Mexique**, University of Arizona, Tucson 1974. Die Autorin beschreibt die Rezeption von mexikanischen Werken der (Kultur-)Geschichte und Literatur in Frankreich, deren Übersetzungen ins Französische und die dadurch schon damals in Frankreich mögliche Auseinandersetzung mit der Rolle des Indigenen in Mexiko. Vgl. zum Beispiel **Rodack**, S. 126f zu den Übersetzungen der Werke von Alfonso Reyes (1927) und Mariano Azuela (1930) und auf Seite 134f zu französischen Werken der mexikanischen (Heil-)Pflanzenkunde, die auch den Peyote besprechen. Vgl. auch zu mexikanischen Geschichtszeugnissen in französischer Übersetzung **Rodack**, S. 133: „La traduction de *l'Evolution historique du Mexique* d'Emilio Rabasa parut dès 1924. C'était une analyse de la situation générale au Mexique jusqu'à la chute du président-„dictateur“ Porfirio Diaz [sic] en 1910, vue par un Mexicain. Il insiste que le Mexique n'a pas refoulé ses Indiens comme l'ont fait les Etats-Unis, mais à chercher à les incorporer.“

<sup>523</sup> **Klengel, Amerika-Diskurse**, S. 192.

*revolucionario independiente*, das von André Breton, Diego Rivera und dem bekannten Politiker und Exil-Russen León Trotzky 1938 in Mexiko erarbeitet wurde.<sup>524</sup> Artaud hatte aufgrund seiner apolitischen Haltung und nach dem Bruch mit Breton kein Interesse an diesen Kunst und stark links orientierte Politik verbindenden Ambitionen seiner Kollegen.

Gilt hier das Bild des „Indigenen“ im Zusammenhang mit der Erforschung von Artauds Texten als verbindendes Element und Kriterium zwischen beiden Welten, so sind wir uns dabei bewusst, dass man den Begriff des „Indigenen“ nicht verallgemeinern kann und sollte. So können wir uns jedoch kurz an bestimmte geschichtliche Ereignisse und deren literarische Rezeption annähern, was bei der Herausarbeitung von Artauds Künstlerverständnis hilfreich ist.

Mit den präkolumbianischen Quellen und deren Rezeption, mit den Zeugnissen aus der Zeit der gewaltsamen Kolonisierung und der nicht weniger vehementen Missionierung, mit der Unabhängigkeitsepoche im 19. Jahrhundert, der ersten Sozial-Revolution im 20. Jahrhundert, dem sozio-politischen Feld nach der *Mexikanischen Revolution*, der Ermordung, der Verfolgung und dem Verschwinden von hunderten bis tausenden Studenten auf der Plaza Tlatelolco/DF am 02.10.1968 und am 10.06.1971<sup>525</sup>, mit dem Massaker von 45 indigenen Tzotziles in Acteal/Chiapas am 23.12.1997, mit der blutigen Auseinandersetzung von San Salvador Atenco/Estado de México Anfang Mai 2006, mit dem Massaker von Creel/Alta Sierra Tarahumara Chihuahua am 16.08.2008<sup>526</sup>, und vielen anderen aktuellen, politisch und menschenrechtlich brisanten vorliegenden Daten und deren wissenschaftlicher, literarischer und journalistischer Auseinandersetzung, spannt sich ein weiter und komplexer Bogen um Mexiko. Dieser droht in der Aktualität und vor allem im Zusammenhang mit der Analyse der Situation der verschiedenen indigenen Völker Mexikos zu zerreißen. Die Distanz zwischen indigenen und nicht-indigenen Mexikanern scheint an vielen Orten groß und die politischen Vertreter sind nur partiell daran interessiert, das Grundproblem der

---

<sup>524</sup> **Wentzlaff-Eggebert**, „Die hispanoamerikanischen Avantgardebewegungen: ein Überblick, S. 254. Vgl. auch Dokument im folgenden link : <http://encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>.

<sup>525</sup> Besonders diese Ereignisse lassen den still weitergetragenen „Mythos“ von der *Mexikanischen Revolution* wohl endgültig scheitern.

<sup>526</sup> Augenzeugen-Bericht des Creeler Jesuitenpaters Javier Ávila, der sich seit Jahrzehnten vor Ort in der Sierra Tarahumara vor allem für die Menschenrechte der indigenen Rarámuri einsetzt: [http://www.oseri.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=286](http://www.oseri.net/index.php?option=com_content&task=view&id=286)

marginalisierten Rolle und Situation des Indigenen mit diesem gemeinsam zu beheben. Das sagen auch wiederholt indigene Stimmen bis heute, wenn man ihnen Gehör verschafft:

„[...] los indígenas padecen una marginación histórica, una exclusión de cinco siglos que se ha acentuado en la administración panista: “El gobierno actual tiene una visión criolla de nuestra historia y de nuestro proyecto de nación. Por lo mismo, yo no veo en los actos conmemorativos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana la participación sustantiva de los pueblos originarios de nuestro país, en tanto que constituyen las raíces primigenias de la nación que hoy tenemos.”<sup>527</sup>

Die Selbstdarstellung der indigenen Völker in den ersten indigenen Zeugnissen unterscheidet sich natürlich von der Darstellung der Indigenen durch die ersten Eroberer. Und auch aktuelle indigene Selbstdarstellungen und Wahrnehmungen differieren teilweise stark mit heutigen nicht-indigenen Sichtweisen. Ein kurzer Ein- und Überblick zu einigen Zeugnissen soll helfen zu verstehen, wie Artaud aus vielen nicht klar zu identifizierenden Teilen, Projektionen und Mythen sein eigenes mythisch-magisches Begriffskonstrukt des Indigenen erschuf und vermittelte.

## 4.2 Indigene Sichtweisen

„Esculpidos y grabados sobre piedra, estuco, madera, hueso, jade; pintados sobre cerámica, murales, códices de papel de amate, sobreviven numerosos textos que constituyen la expresión gráfica de las creencias religiosas, los conocimientos científicos, la historia, y tal vez, las vivencias estéticas de los mayas prehispánicos.“<sup>528</sup>

Vor der spanischen Kolonisierung gab es viele schriftliche Zeugnisse verschiedener indigener Völker in Mexiko.<sup>529</sup> Mit schriftlichen präkolumbianischen

---

<sup>527</sup> Zitat des indigenen Náhuapoeten aus Veracruz/Mexiko **Natalio Hernández**, der 1997 den Literaturpreis „Premio Nezahualcóyotl de Literatura“ gewann, in: **Vértiz de la Fuente, Columba**: „Los excluidos“, *Reporte Especial 1810-2010*, Revista *Proceso*, 1767/12.9.2010, S. 56-59, S. 56.

<sup>528</sup> **De la Garza**: „La expresión literaria de los mayas antiguos“, in: **Cuarón/Baudot**: *Historia de la literatura mexicana, Volumen I*, S. 184.

<sup>529</sup> Vgl. zum Beispiel **Rössig**, *Azteken und Maya*, in **Rössner**, *Lat.amerk. Lit.gesch.*, S. 10ff. Vgl. auch **Baudot, Georges**: „Las Literaturas amerindias y la literatura en lengua española de México en el siglo XVI“, S. 24-47, in **Cuarón/Baudot**: *Historia de la literatura mexicana, Volumen I*. Vgl. ebenso **De la Garza**: „La expresión literaria de los mayas antiguos“, S. 184- 206, in: **Cuarón/ Baudot**: *Historia de la literatura mexicana, Volumen I*. **Portilla**, *El Reverso de la Conquista*. **Hagen**, *Sonnenkönigreiche*, S. 115 („piktographische Botschaften“) und S. 115/116: „Alle «fortschrittlichen» Kulturen [...] hatten eine Art von Papier, eine Hieroglyphenschrift und eine gewisse literarische Überlieferung. Die Azteken waren auf allen diesen Gebieten geradezu vorbildlich. Das Papier (amatl) gehörte zu den Tributgütern. In den Tributlisten des Moctezuma wird die erstaunliche Menge von 480 000 Blatt Papier genannt, die jährlich in Tenochtitlán abzuliefern war.“

Zeugnissen sind, wie von La Garza im obigen Zitat am Beispiel der Mayaliteratur aufgezählt, zunächst die Schriftzeichen und ideographischen Glyphen gemeint, die wir teilweise bis heute in Stein, Holz, Knochen gemeißelt bzw. geritzt oder auf Keramik, Stoffe und die Rinde des Amatebaums gemalt vorfinden. Diese vielfältige Art der Zeichensprache assoziiert man auch mit Artauds Suche nach Zeichen und Bildern in den Bäumen, in der Kleidung der Rarámuri und in den besonderen Felsformationen der Sierra Tarahumara. Die präkolumbianischen Bild- und Schriftquellen haben Artaud sicherlich fasziniert, sofern er in seiner Heimat Zugang zu Kopien und ihren ersten Übersetzungen ins Französische hatte. Denn so konnte er sich einen ersten bildlichen und damit direkten Zugang zu der von ihm ersehnten ausdrucksstarken Kultur verschaffen.

Mit der Betrachtung und Rezeption indigener präkolumbianischer Zeugnisse ist die Bücherverbrennung, das Autodafé im yucatekischen Maní, im Jahr 1562 eng verknüpft. Es macht zugleich das zentrale Problem einer ausführlichen Untersuchung evident. Der ursprüngliche Spanier und damalige Bischof in Yucatán, Diego de Landa, ließ dieses durchführen. Es bedeutete nicht nur die Tortur vieler unschuldiger Mayas, sondern auch die Zerstörung fast aller wichtigen Schriften, Kodizes und religiösen Gegenstände dieser Hochkultur.<sup>530</sup> Diego de Landa ist nur einer von vielen kirchlichen Würdenträgern, die „in Gottes Namen“ die Schriften der Indigenen verbrennen ließen.

---

<sup>530</sup> Vgl. **Garibay Kintana, Ángel María**, *Introducción*, in **Landa, Diego de**: *Relación de las Cosas de Yucatán*, Editorial Porrúa S.A., México DF 1986, S. V-XIV, S. IX: „En junio de 1562 fue descubierto por dos chicos indios un adoratorio clandestino, en que los mayas proseguían sus cultos. Provincial primero de la flamante provincia yucateca era nuestro Landa. Acude a la autoridad regia, representada en el alcalde mayor; va con presura; atrapa indios, reúne papeles, y tras tormentos a los unos, quema en hacinamiento enorme – mediano, nadie puede decirlo con certeza – a los otros.“

In der Mexikanischen Literaturgeschichte erwähnt **Baudot** in seinem Artikel, dass das Vernichten von Dokumenten eines unterlegenden Volkes im präkolumbianischen „Mexiko“ durch die Kriegszüge und Eroberung des Siegevölker in den jeweiligen Herrschaftszyklen üblich war. Bsp. **Baudot**, *Literaturas Amerindias*, S. 39: „Como sin textos “literarios” adaptados, renovados y reestructurados no puede fundamentarse en Mesoamérica un poder político ni una inserción histórica legítima acomodada a las profecías del futuro y a las ubicaciones previstas desde siempre, Itzcóatl y Tlacaoel mandan destruir escritos y códices para poder redistribuir la justificación histórica.“ Die Eroberung durch die Spanier sowie die Vernichtung der meisten präkol. Dokumente könnte man also, laut **Baudot**, in einen neuen Zyklus integrieren, in dem die Spanier ihre Visionen, Systeme und Modelle durchsetzten. Vgl. hierzu: Ebd., S. 44: „[...] en la continuidad mexicana el retorno cíclico de las destrucciones de textos es necesario para poder aceptar textos nuevos, para poder utilizar escritos nuevos, incluso para poder componer nuevos relatos. La literatura de lengua castellana que en los dos últimos tercios del siglo XVI se inscribe en las trayectorias de la literatura mexicana cumple en más de una ocasión con aquellas antiguas perspectivas de los textos sagrados de Mesoamérica. El análisis cuidadoso del discurso propio de Cortés, de Bernal Díaz o aun de Motolinía implica una nueva visión paradigmática impuesta como modelo social y ritual a la realidad mexicana.“ Das Ausmaß der Zerstörung durch den Eroberungs- und Missionseifer der Spanier ist weitaus größer und flächendeckender als zuvor und eine Integration der Spanischen Eroberung in den erwähnten „indigenen“ Eroberungszyklus daher problematisch.

Das Ausmaß und die Folgen des Autodafés von Maní haben sich jedoch auch in der Geschichte festgeschrieben, weil sich mit seiner Person gleichzeitig eine der wichtigsten Quellen zur Aufarbeitung der Mayakultur verbindet. Denn de Landa beschrieb in seiner *Relación de las Cosas de Yucatán* eingehend die Mayakultur, ihr Kalendersystem und legte seine Interpretation der Maya-Schrift vor. Garibay kommentiert de Landas zweideutige Haltung in einem Vorwort:

„Y por extraña paradoja en nuestro modo de pensar, pero no en el suyo, con una mano destruyen los obstáculos del paganismo que estorba la implantación de una doctrina sobrenatural, pero con la otra recojen y sistematizan los datos que han de guardar la memoria de lo que el Hombre fue en nuestro mundo antes que la sombra de la cruz se proyectara sobre sus tierras.“<sup>531</sup>

De Landas inquisitorische Sicht und harte Hand waren also extrem verhängnisvoll für die Mayas:

„Hallámosles gran número de libros de estas sus letras, y porque no tenían cosa en que no hubiese superstición y falsedades del demonio, se los quemamos todos, lo cual sintieron a maravilla y les dio mucha pena.“<sup>532</sup>

Will man de Landas 1566 entstandene *Relación* auf diesem Hintergrund dann nicht nur als Rehabilitationsschrift der Mayakultur nach dem Autodafé lesen, so spiegelt sie sein intensives Interesse für die fremde Kultur, ihre Wissenschaften, ihr Weltbild und ihr Schriftsystem wider.

Übrig bleiben aus der Mayakultur also nur drei Kodizes, der *Codex Dresdensis*, der *Codex Peresianus* und der *Codex Tro-Cortesianus*, die heute in den Bibliotheken von Dresden, Paris und im „Museo de América“ in Madrid aufbewahrt sind<sup>533</sup>

„Muy probablemente redactados en los siglos XIII o XIV d.C., son obras del periodo posclásico aunque gran parte de su contenido es copia de escritos originales del siglo VIII d.C. Pueden ser considerados, en realidad, como “reediciones” parciales de textos de la época clásica, acordes con la inspiración de los textos que hoy nos revelan las estelas de Palenque, Yaxchilán o Tikal.“<sup>534</sup>

Neben diesen alten Kopien der im Original nicht mehr existierenden drei verschriftlichten Kodizes existieren auch mehrere wesentlich ältere Schrift- bzw. Bild-

---

<sup>531</sup> Garibay, *Introducción*, in Landa, *Relación*, S. V.

<sup>532</sup> Landa, *Relación*, S. 105.

<sup>533</sup> Rössig, *Azteken und Maya*, S. 11. Baudot, *Literaturas amerindias*, S. 40f.

<sup>534</sup> Baudot, *Las Literaturas amerindias*, in Cuarón/Baudot: *Historia de la literatura mexicana, Volumen I*, S. 40f.



Zeugnisse wie z. B. die immer wieder erwähnten Glyphen auf einem Stein aus der Olmeken- bzw. La-Venta-Kultur, ca. 900-750 v. Chr., sowie mehrere andere wertvolle Wandbemalungen, Dokumente, Erzählungen, Kopien, Transkriptionen, mündliche Überlieferungen und Nachbearbeitungen, die der Vernichtung entgangen sind oder nach Cortés' Eroberungszügen erneut niedergeschrieben wurden.<sup>535</sup> In welche der einzelnen Dokumente oder Kodizes (bzw. deren Kopien) Artaud in Paris oder in Mexiko Einsicht erlangt hatte, lässt sich aus seinen Texten nicht entnehmen. Dass ihn diese Bildtexte, Zeichnungen, Haltungen der Figuren, ihr Ausdruck und ihre Linien jedoch sehr inspiriert haben, geht aus seinen poetischen Beschreibungen in einem seiner Konferenztexte *Le Théâtre et les Dieux* hervor.

„J'ai longuement regardé les Dieux du Mexique dans les Codex, et il m'est apparu que ces Dieux étaient avant tout des Dieux dans l'espace et que la Mythologie des Codex cachait une science de l'espace avec ses Dieux comme des trous d'ombres, et ses ombres où gronde la vie.“<sup>536</sup>

Artaud hat diese alten Schriftbilder als Kulturträger und mythische Symbole erwähnt und ihre Götterfiguren in der Gegenwart zum Sprechen gebracht<sup>537</sup>, um sie auf seine Vision des Theaters und auf seine Idee von der mexikanischen Kultur anzuwenden. Er stellt so eine unmittelbare Nähe zwischen dem präkolumbianischen mythisch-religiösen Ausdruck der Kodizes und seinem mythisch-magischen Theater-, Raum- und Kulturbegriff her:

„C'est dire, sans littérature, que ces Dieux ne sont pas nés du hasard, mais ils sont dans la vie comme dans un théâtre, et ils occupent les quatre coins de la conscience de l'Homme où nichent le son, le geste, la parole et le souffle qui crache la vie. [...] Les Dieux sortent vers nous par un cri; et le cri vaut son poids d'images dans l'Espace où mûrit la Vie.“<sup>538</sup>

„Les Dieux du Mexique ont des lignes ouvertes, ils indiquent tout ce qui est sorti, mais ils donnent en même temps le moyen de rentrer dans quelque chose. La Mythologie du Mexique

---

<sup>535</sup> Diese kann man in vielen Geschichtswerken, aber auch zum Beispiel in Portillas *El Reverso de la Conquista*, in den jeweiligen Literaturgeschichten<sup>535</sup> oder in Victor von Hagens *Sonnenkönigreiche* nachlesen. Baudot, *Literaturas amerindias*, S. 26f. Rössig, *Azteken und Maya*, in Rössner, *Lat.amerik. Lit.gesch.*, S. 10f. Vgl. ebenso De la Garza: „La expresión literaria de los mayas antiguos“, in: Cuarón/Baudot: *Historia de la literatura mexicana, Volumen I*, S. 184-206.

<sup>536</sup> AA, *Messages, Le Théâtre et les Dieux*, S. 43.

<sup>537</sup> Artaud lässt die Zeichnungen zu lebendigen (Theater-)Figuren werden und stellt sich vor, was die einzelnen Göttergestalten mit ihrer Haltung ausdrücken könnten: Vgl. z. B. AA, *Le Théâtre et les Dieux*, S. 44: „J'avance en guerre“, semble dire le Dieu qui tient dans son poing une arme de guerre, et qu'il porte au-devant de lui. [...] «Et si je pense, je sonde mes forces, dit la ligne qui est derrière lui. J'appelle la force dont je suis sorti.»“

<sup>538</sup> AA, Ebd., *Le Théâtre et les Dieux*, S. 43.

est une Mythologie ouverte. [...] C'est le seul endroit de la terre, qui nous propose une vie occulte, et la propose à la surface de la vie."<sup>539</sup>

Artaud hatte mehr Interesse am lebendigen mythisch-magischen Ritenmaterial der indigenen Kulturen als an ihren Bildern, in Stein gemeißelten Schriftzeichen oder Kultstätten. Sonst hätte er nicht nur das Mexiko-Stadt nahegelegene Teotihuacán mit seiner Sonnen- und Mondpyramide besucht oder erwähnt, sondern wäre auch in die südlichen Bundesstaaten Oaxaca, Chiapas, Quintana Roo, Yucatán oder Tabasco gereist, anstatt in den indigenen Norden zu fahren, wo es nur vereinzelt Kultstätten und Objekte aus der präkolumbianischen Zeit gibt.<sup>540</sup>

Neben den Kodizes hat Artaud noch zwei andere bereits kurz in Kapitel 3 zitierte Quellen erwähnt. Es sind die zwei klassischen Werke aus der yucatekischen und Quiché-Mayakultur, deren heute erhaltene Dokumente und Versionen aus der Zeit nach der Kolonisierung stammen: das mythische „Buch des Rats“, der *Popol Vuh*, und das Buch der „Jaguarpriester“, der *Chilam Balam*, deren bekannteste Versionen der Chilam Balam von *Chumayel* und der von *Maní* sind.<sup>541</sup> Der *Popol Vuh* ist mit seiner Schöpfungsgeschichte und Erzählung der Abenteuer der halbgöttlichen Zwillinge Hunahpú und Ixbalanqué eines der wichtigsten religiös und mythisch wertvollen Bücher der Mayakultur. Im *Chilam Balam*, in dem viele Stimmen verschriftlicht sind, und das aufgrund seiner Entstehungszeit und des historischen Kontextes teilweise mit christlichem Gedankengut und Inhalten bestückt ist, lesen wir vor allem Prophezeiungen, Klagen über die Ankunft der Spanier und die grausame Christianisierung, christlich-religiös durchsetzte Erziehungsdialoge zwischen Vater und Sohn sowie Informationen zur Religion, zum Kalendersystem und zur Astrologie der Mayas.

---

<sup>539</sup> AA, Ebd., *Le Théâtre et les Dieux*, S. 45.

<sup>540</sup> **Cardoza** stellt sich übrigens schon in den 70er Jahren die gleiche Frage: „Pourquoi les Tarahumaras? [...] Il n'a pas été tenté par un voyage au Yucatán, à Oaxaca. A la zone huichol. Était-il au courant de l'existence des champignons hallucinogènes?“ (**Cardoza**, *Pourquoi le Mexique*, S. 106.)

<sup>541</sup> Vgl. zu beiden Werken genauer: **De la Garza**: „La expresión literaria de los mayas antiguos“, S. 184-206, in: **Cuarón/ Baudot**: *Historia de la literatura mexicana, Volumen 1*. Vgl. auch **Anónimo**: *Chilam Balam de Chumayel*, Madrid 2003. **Gómez, Ermilo Abreu (Hrsg.)**: *Popol Vuh, Antiguas Leyendas de Quiche*, México D.F. 2006.

„Solamente por el tiempo loco, por los locos sacerdotes, fue que entró a nosotros la tristeza, que entró a nosotros el «Cristianismo». Porque los «muy cristianos» llegaron aquí con el verdadero Dios; pero ese fue el principio de la miseria nuestra [...].“<sup>542</sup>

Artaud hat wahrscheinlich die französische Übersetzung des *Popol Vuh* von Georges Raynaud gelesen. Beide Bücher zitiert er nur kurz in einem seiner Vorträge in Mexiko-Stadt *Der Mensch gegen das Schicksal*<sup>543</sup>. Dabei geht er jedoch nicht auf die Herkunft der Schriften, die verschiedenen Verfasser oder ihre mythischen, religiösen, prophetischen bzw. politischen Inhalte ein. Vielmehr geht es ihm wohl darum, sie in die Reihe seiner poetischen Rekonstruktionen der alten magisch geprägten indigenen Kulturen aufzunehmen.

Während und nach der Kolonisierung wurden vor allem von Nicht-Indigenen verschiedene Bilder des Indigenen schriftlich festgehalten und (häufig nach Europa) vermittelt, die sich teilweise bis in die heutige Zeit halten. Eine sehr kleine aber repräsentative Auswahl von Autoren – Bernal de Castillo, Las Casas, Sahagún, Clavijero, Reyes und Portilla – soll hier im Ansatz die Vielfalt des Indígena-Bildes und einen möglichen Bezug zu Artauds Textvision der mexikanischen Indigenen herstellen.

„Natürlich gab es schon zuvor [vor dem ersten Eintrag von Kolumbus in sein Bordbuch im Jahr 1492] auf dem amerikanischen Kontinent Literatur, [...]; aber sie war noch nicht von jener konfliktreichen Wechselwirkung der lateinisch-europäischen und der indianischen Kultur getragen, die für die lateinamerikanische Literatur konstitutiv geworden ist. [...] Dadurch aber, daß die darin beschriebene Reise tatsächlich auf das *Andere* trifft, die Spekulation also mit einer – wenn auch durch Vorurteile verzerrten – Erfahrungswirklichkeit konfrontiert werden muß, überwinden sie diese Tradition und begründen eine neue Art des Schreibens, die als lateinamerikanische Literatur angesehen werden kann.“<sup>544</sup>

Denn auch Artauds Schreiben ist ab dem Zeitpunkt seines Aufenthalts vor allem in der indigenen Sierra Tarahumara und trotz seiner bereits erwähnten Projektionen in diese Welt von einer ähnlichen „Wechselwirkung“ und neuen „Erfahrungswirklichkeit“ geprägt.<sup>545</sup>

---

<sup>542</sup> Vgl. auch *Cap. II, Lamentaciones en un katún 11 Ahau*, in **Anónimo**: *Chilam Balam de Chumayel*, Madrid 2003, S. 68.

<sup>543</sup> **AA**, *Œuvres, Messages Rév., L'Homme contre le Destin*, S. 698: „Il y a l'ésotérisme musulman et il y a l'ésotérisme brahmanique ; il y a la Genèse occulte, l'ésotérisme juif du Zohar, et du Sepher-Ietzirah, et il y a ici au Mexique le Chilam Balam et le Popol-Vuh.“

<sup>544</sup> **Rössner, Michael**, „Die Reisen des Kolumbus und die Folgen“, S. 1-10, in **Ders.**: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, S. 1.

<sup>545</sup> Vgl. **Penot-Lacassagnes** kurze Beschreibung von Mexiko-Stadt und seinen Avantgardebewegungen kurz vor Artauds Besuch, in *Vies et morts*, in **Ders.**, „Au pays du sang qui parle“, S. 150f.: „L'avant-garde se précipite dans les cafés à la mode, invente sa modernité. En 1934 est fondée la Ligue des

### 4.3 Nicht-indigene Sichtweisen seit der Kolonisierung

Die mexikanischen Indigenen sind, wie bereits mehrmals notiert, nicht nur diskriminierte Mexikaner<sup>546</sup>, sondern zusätzlich diskriminierte Mazáhuas, Mayas, Zapotecas, Rarámuri, Huichóles, Tzotziles, Tzeltales, Coras, Triquis, Chamulas etc.. Und die meisten dieser Völker leben unterhalb oder am Rand der Armutsgrenze:

„La conquista española interrumpió el proceso cultural mesoamericano, imponiendo una nueva trayectoria histórica en la que los indígenas quedarían marginados.“<sup>547</sup>

„La pobreza multidimensional afecta a tres de cada cuatro indígenas. De este 75.7 por ciento, más de la mitad está en pobreza extrema. [...] “‘Pobres multidimensionales’ hay en toda la República, aunque se hace más evidente en los estados con mayor número de indígenas. Han sido sistemáticamente marginados del desarrollo; fueron sometidos y despojados de sus tierras, obligados a migrar a las zonas áridas y poco productivas. Es una cuestión histórica y ancestral; un problema que no se resolvió con la Independencia ni la Revolución”, comenta la investigadora Damián González. Hernández Licona explica que Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Michoacán, la Tarahumara y el Nayar son lugares de acceso complicado, por lo que llevar servicios lo es aún más.“<sup>548</sup>

Bis heute scheint sich an diesem Bild und der Realität nur partiell etwas zu ändern, obwohl es immer wieder Versuche des Dialogs und der ernsthaften Zusammenarbeit gab und gibt.

---

écrivains et des artistes révolutionnaires ; en 1935, s’ouvre la *Galería de arte mexicano* qui commerce en étroite liaison avec les collectionneurs d’Europe et des Etats-Unis. Une esthétique nouvelle explore les formes de la vie moderne; une sensibilité inédite infuse les manières d’être.“ Vgl. auch das Bild von Mexiko-Stadt zu Zeiten von Artaud, wie Cardoza es beschreibt. **Cardoza**, *Pourquoi le Mexique*, S. 102f: „Le Mexico qu’a connu Artaud était une ville provinciale, recueillie, peu bruyante. Son ciel était bleu, comme le ciel des Primitifs italiens. Le pays ne comptait pas vingt millions d’habitants. [...] Mexico comptait moins de deux millions d’habitants. [...] Le pistolet faisait encore partie de l’anatomie du Mexicain. Les bagarres, les morts, étaient fréquents. Artaud s’est mis à nouer des rapports avec la pègre de la Plaza Garibaldi. [...] Dans la Colonia Buenos Aires, qui subsiste encore, misérable au centre de la ville, il s’est fait des amis qui, sous ce rapport [de la drogue], l’ont aidé mieux que quiconque.“

<sup>546</sup> Vgl. hierzu den Artikel „De Fronteras y Caricaturas“ von **Juan Manuel Aurrecochea**, in: <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/19/fronteras.html> (*La Jornada del Campo*, 19/02/2011, Nr. 41, **Aurrecochea, Juan Manuel**, „De Fronteras y Caricaturas“, S. 3). „La inferiorización de los morenos – indios, mestizos y españoles – data de las primeras décadas del siglo XIX y se explica por la expansión estadounidense [...]. Para la *americanización* de los nuevos territorios estadounidenses era fundamental suprimir – o por lo menos subordinar al máximo – todo elemento mexicano. Se construye entonces el estereotipo racista que califica a los mexicanos como seres degradados, mezcla de dos razas de por sí degeneradas como españoles e indios, que heredan sólo lo peor de sus dos raíces. A partir de entonces se identifica a los mexicanos como *greasers* (grasientos) o *mixed-blood* (sangre mezclada) [...]. [...]Prácticamente todos los cronistas estadounidenses del México porfiriano explican al mexicano, al mestizo, al indio y al peón, en razón de su supuesta inferioridad racial, de su distancia del hombre blanco; coinciden en la idea de que el problema de México son los mexicanos y que la solución de México es su *americanización*.“

<sup>547</sup> **De la Garza, Mercedes**: „La expresión literaria de los mayas antiguos“, S. 184- 206, in: **Cuarón, Beatriz Garza/ Baudot, Georges (Coord.)**: *Historia de la literatura mexicana, Volumen I, Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, México DF 1996, S. 184.

<sup>548</sup> **Argüello**, *Aumentan a 87 millones mexicanos en pobreza*, S. 34.

Eine Rehabilitierung des Indígena-Bilds in der Literatur und eine wenn auch häufig klischébeladene Identifizierung mit dem Indigenen versuchten zu Artauds Zeiten zum Beispiel die Muralisten Rivera, Orozco und Siqueiros in den 1920er Jahren als Vertreter einer mexikanischen intellektuellen und politisch links engagierten Elite.

„Diese [die Muralisten Rivera und Siqueiros] wandten sich jedoch dem Mythos der Neuschöpfung aus dem präkolumbianischen Kulturerbe zu, statt mit den von Vasconcelos geplanten Allegorien auf die Wissenschaften und auf humanistisches Gedankengut die Geschichte der Revolution in die klassische abendländische Kultur zu integrieren.“<sup>549</sup>

Von europäischen Intellektuellen wurde der Begriff des Mexikaners in dieser Zeit zunächst mit dem des Indigenen gleichgesetzt. Dabei wird das trügerische Bild des Mexikaners, der sich mit seiner eigenen indigenen Vergangenheit versöhnen will, durch die in Europa mit hoher Aufmerksamkeit verfolgten Ereignisse der *Mexikanischen Revolution* noch verstärkt. Auch Artaud überfrachtet sein Indigenabild zunächst mit verschiedenen, meist positiven, exotischen, magisch-mythischen Deutungen:

„Si incroyable que cela paraisse, les Indiens Tarahumaras vivent comme s'ils étaient déjà morts... Ils ne voient pas la réalité et tirent des forces magiques du mépris qu'ils ont pour la civilisation.“<sup>550</sup>

„Et c'est l'art indigène du Mexique qui m'intéresse ici par-dessus tout.“<sup>551</sup>

„À vrai dire, il n'y a pas un tel réveil de l'esprit indien du Mexique, et la Révolution, sur le sol mexicain, n'est pas telle qu'on se l'imagine en France.“<sup>552</sup>

Für sein Indigenabild bedient sich Artaud unter anderem des surrealistischen Dreier-Konzepts, einem ästhetischer Versuch, sich über Seinsweise der drei Prototypen des „Primitiven“, des Kindes und des Geisteskranken dem eigenen Unbewussten und damit einem poetischen Wahrheitsgehalt zu nähern.<sup>553</sup> Dass beim Bild des „Indigenen“ und dem des Mexikaners ganz offensichtlich zwei sehr unterschiedliche Konzepte vorliegen und wie Artaud in seinen mexikanischen Texten mit dieser Tatsache umgeht,

---

<sup>549</sup> Borsò, Vittoria, *Mexiko 1910-1968*, in Rössner, *Lat.amerikanische Lit.geschichte*, S. 268.

<sup>550</sup> AA, *OC IX, La Race des Hommes Perdus*, S. 79.

<sup>551</sup> AA, *Messages Rév., Lettre ouverte aux Gouverneurs des États du Mexique*, S. 68.

<sup>552</sup> AA, *Messages Rév., Les forces occultes de Mexique*, S. 122f.

<sup>553</sup> Grimm, *Bewältigungen des Ersten Weltkrieges*, in Ders., *Frz. Lit.geschichte*, S. 304: „Das Kind, das noch nicht zwischen Traum und Realität unterscheidet, wird daher wie der Primitive (>art nègre<) oder der Geisteskranke zu einer wichtigen Gestalt surrealistischer Bildwelt.“

soll beim nun folgenden kurzen Einblick in die (Rezeptions-)Geschichte Neu-Spaniens bzw. Mexikos weiter deutlich werden.<sup>554</sup>

„Natürlich gab es schon zuvor [vor dem ersten Eintrag von Kolumbus in sein Bordbuch im Jahr 1492] auf dem amerikanischen Kontinent Literatur, [...]; aber sie war noch nicht von jener konfliktreichen Wechselwirkung der lateinisch-europäischen und der indianischen Kultur getragen, die für die lateinamerikanische Literatur konstitutiv geworden ist. [...] Dadurch aber, daß die darin beschriebene Reise tatsächlich auf das *Andere* trifft, die Spekulation also mit einer – wenn auch durch Vorurteile verzerrten – Erfahrungswirklichkeit konfrontiert werden muß, überwinden sie diese Tradition und begründen eine neue Art des Schreibens, die als lateinamerikanische Literatur angesehen werden kann.“<sup>555</sup>

Nicht wenige Chronisten und Historiker in Neu-Spanien waren kirchliche Vertreter. Diese arbeiteten nicht nur für die spanische Krone, sondern häufig im Auftrag der katholischen Kirche, sei es für die Archive des Ordens, des Papstes oder der Inquisition.<sup>556</sup>

Für die ersten spanischen Entdecker und Eroberer auf dem mittelamerikanischen Festland – dem damals zukünftigen „Virreinato de Nueva España“ – war es trotz aller Verwunderung über die Fremden klar, dass die ihnen gegenüberstehenden, kaum mit Kleidung bedeckten Eingeborenen ebenso Menschen

---

<sup>554</sup> Vgl. **Penot-Lacassagnes** kurze Beschreibung von México-Stadt und seinen Avantgardebewegungen kurz vor Artauds Besuch, in *Vies et morts*, in **Ders.**, „Au pays du sang qui parle“, S. 150f.: „L’avant-garde se précipite dans les cafés à la mode, invente sa modernité. En 1934 est fondée la Ligue des écrivains et des artistes révolutionnaires ; en 1935, s’ouvre la *Galería de arte mexicano* qui commerce en étroite liaison avec les collectionneurs d’Europe et des Etats-Unis. Une esthétique nouvelle explore les formes de la vie moderne; une sensibilité inédite infuse les manières d’être.“ Vgl. auch das Bild von Mexiko-Stadt zu Zeiten von Artaud, wie Cardoza es beschreibt. **Cardoza**, *Pourquoi le Mexique*, S. 102f.: „Le Mexico qu’a connu Artaud était une ville provinciale, recueillie, peu bruyante. Son ciel était bleu, comme le ciel des Primitifs italiens. Le pays ne comptait pas vingt millions d’habitants. [...] Mexico comptait moins de deux millions d’habitants. [...] Le pistolet faisait encore partie de l’anatomie du Mexicain. Les bagarres, les morts, étaient fréquents. Artaud s’est mis à nouer des rapports avec la pègre de la Plaza Garibaldi. [...] Dans la Colonia Buenos Aires, qui subsiste encore, misérable au centre de la ville, il s’est fait des amis qui, sous ce rapport [de la drogue], l’ont aidé mieux que quiconque.“

<sup>555</sup> **Rössner, Michael**, „Die Reisen des Kolumbus und die Folgen“, S. 1-10, in **Ders.**: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, S. 1. Artauds Schreiben ist ab dem Zeitpunkt seines Aufenthalts vor allem in der indigenen Sierra Tarahumara und trotz seiner bereits erwähnten Projektionen in diese Welt von einer ähnlichen „Wechselwirkung“ und neuen „Erfahrungswirklichkeit“ geprägt.

<sup>556</sup> Dabei ist auch im Fall der Verschriftlichung der neu-spanischen Geschichte das in der *Lateinamerikanischen Literaturgeschichte* erwähnte „Wissensmonopol“ oder Bildungsmonopol der Jesuiten hervorzuheben, welches sich mit der „Ausweisung“ des Ordens im Jahr 1767 aus allen spanischen Kolonien auflöst und zunächst auffällige Lücken in der literarischen und wissenschaftlichen Produktion hinterließ. **Rössner, Michael/ Rössig, Wolfgang**: „Die Literatur Neu-Spaniens bis zur Unabhängigkeit Mexikos“, S. 110-116, in **Rössner**, *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, S. 111ff. „Nun rächte sich, daß die Jesuiten in den spanischen Kolonien nahezu ein Wissensmonopol aufgebaut hatten. In Neu-Spanien waren die an der Kultur der Indios interessierten Franziskaner- und Dominikanermönche bereits in ihren Zellen zum Schweigen verdammt worden, als 1572 die Compañía de Jesús, ausgestattet mit den höchsten königlichen und kirchlichen Privilegien, ihren Einzug erhielt. Als jetzt mit königlichem Dekret vom 25. Juni 1767 der Befehl zur Ausweisung aller Jesuiten aus den spanischen Kolonien erging, kam das einer weitgehenden Liquidierung des geistigen Lebens gleich.“

waren wie sie.<sup>557</sup> So beschreibt der Soldat Bernal Díaz del Castillo die erste Begegnung mit den indigenen Frauen und Männern von Yucatán auf der Expedition von Hernán Cortés wie folgt:

„Y venían estos indios vestidos con camisetas de algodón como jaquetas, y cubiertas sus vergüenzas con unas mantas angostas, que entre ellos llaman *masteles*; y tuvimoslos por hombres de más razón que a los indios de Cuba, porque andaban los de Cuba con las vergüenzas fuera, excepto las mujeres, que traían hasta los muslos unas ropas de algodón que llaman naguas.“<sup>558</sup>

Erst als sich die Frage nach der Rechtfertigung der Massaker, der Aneignung ihrer Güter (Gold etc.), der erzwungenen Bekehrungen und der Eroberung sowie des internationalen Sklavenhandels stellte, begannen gebildete Juristen im Dienste der spanischen Krone absurd zu diskutieren<sup>559</sup>, ob die Indigenen über einen Verstand verfügen und folglich, ob sie Menschenrechte besitzen und einklagen könnten oder nicht:

„[...] al propio tiempo, entendían el derecho de potestad y propiedad como atributos exclusivos de los seres racionales, por tanto, los que carecían de razón no poseían ningún derecho y en ello legalizaban y justificaban la conquista de sus territorios y su reducción a la esclavitud.“<sup>560</sup>

#### 4.3.1 Díaz del Castillos Neue Welt

„[...] zweifelsohne ist die *Wahrhaftige Geschichte* der spannendste, lebendigste und heute noch unmittelbar ansprechendste Bericht über die Eroberung Mexikos. [...] Der in Lehmhütten aufgewachsene Eroberer lebt plötzlich in Palästen und vermag die in Mexiko alltägliche Realität nur in den Kategorien des Wunderbaren zu begreifen [...].“<sup>561</sup>

---

<sup>557</sup> **Rössner**, *Die Reisen des Kolumbus und die Folgen*, in **Ders.**, *Lat. Lit.geschichte*, S. 2. Kommentar zu Kolumbus Bordbucheintrag, in dem er die Eingeborenen bewundernd beschreibt: „Es kann unmöglich jemals gutherzigere, selbstlosere und dabei so schüchterne Geschöpfe gegeben haben als jene Eingeborenen.“

<sup>558</sup> **Díaz del Castillo, Bernal**: „Capítulo II, Cómo descubrimos la provincia de Yucatán“, S. 5/6, in **Ders.**, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Editorial Porrúa S.A., México D.F. 2009, S. 5.

<sup>559</sup> Siehe Prolog von **Olga Camps**, S. 9-23, in: **Las Casas, Fray Bartolomé de**: *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Distribuciones Fontamara, S.A., México D.F. 2005, S. 16: „En líneas generales los principales juristas, Ginés de Sepúlveda, Palacios Rubios, Solórzano Pereira, Gregorio López, deducían de las teorías expuestas por Aristóteles en su Política, que el indio era un ser inferior de costumbre salvajes, sin ninguna clase de cultura, dominado por los instintos más bajos, con lo que prácticamente negaban que estuviese dotado de la facultad de razonar.“

<sup>560</sup> **Camps**, Prolog in **Las Casas**, *Brevísima relación*, S. 17.

<sup>561</sup> Vgl. **Rössig**, *Azteken und Maya*, in **Rössner**, *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, S. 14. Hier erwähnt **Rössig** auch, dass Castillos Bericht ca. 50 Jahre nach seinem Tod zunächst „verstümmelt“ publiziert wird (1632) und die komplette Version erst 1904 das erste Mal erscheint.

Ob Artaud Castillos nach seinen drei „Feldzügen“ in Neu-Spanien verfasste *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* gekannt hat, ist unklar. Artaud nimmt keinen Bezug auf Castillos abenteuerlichen Bericht, der seit dem Jahr 1876 auch in französischer Übersetzung vorlag.<sup>562</sup> In Abgrenzung zu damals bereits bestehenden Chroniken<sup>563</sup> beschreibt Castillo die zentralen Ereignisse aus seiner subjektiven Eroberersicht während und nach der Eroberung von Mexiko Tenochtitlan und erzählt von anderen „Entdeckungen“ in Yucatán und Tabasco. Von der Richtigkeit seiner kriegerisch-christlichen Mission überzeugt<sup>564</sup>, sieht er sich als heldenhaften<sup>565</sup> und von Gott begleiteten<sup>566</sup> Eroberer, als einen der „verdaderos conquistadores“<sup>567</sup>. Castillo meint, ihm und seinen Mitstreitern müsse mehr Respekt, Ruhm und Dank in Form von Land und Reichtum gezollt werden.

---

<sup>562</sup> Vgl. hierzu *Introducción* in, **Díaz del Castillo, Bernal**: *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Editorial Porrúa S.A., México D.F. 2009, S. XXX.

<sup>563</sup> Vgl. hierzu **Castillo**, *Historia Verdadera* in Cap. XXXVII, S. 62, in welchem der Soldat die Herkunft und Unterstützung von Dña. Marina (Malinche) beschreibt. „Esto es lo que pasó y no la relación que dieron a Gómara, y también dice otras cosas que dejo por alto.“ Ebd., Cap. CXXXII S. 274: „Y si todo lo que escribe [el coronista Gómara] de otras corónicas de España es de este manera, yo las maldigo como cosa de patrañas y mentiras, puesto que por más lindo estilo lo diga.“

<sup>564</sup> Vgl. **Castillo**, *Historia Verdadera*, Cap. LII, S. 89: „[...] y asimismo se trajeron las ocho indias para volver cristianas, que todavía estaban en poder de sus padres y tíos; y se les dio a entender que no habían más de sacrificar ni adorar ídolos, salvo que habían de creer en Nuestro Señor Dios; y se les amonestó muchas cosas tocantes a nuestra santa fe; y se bautizaron, [...] mas sé que Cortés las repartió entre soldados.“ Vgl. auch **Ebd.**, Cap. CLVII, S. 374, in dem **Castillo** zur Rechtfertigung seiner Taten und Sichtweisen sogar behauptet, dass mehrere geraubte indigene junge Frauen freiwillig bei den spanischen Soldaten bleiben wollten und sich bekehren lassen wollten. (Was blieb ihnen auch anderes übrig, wenn sie nach einer Vergewaltigung nicht mehr von ihren Familien und Gemeinschaften aufgenommen wurden.), „Y andaban muchos principales [indígenas] en busca de ellas de casa en casa, y eran tan solícitos que las hallaron, y había muchas mujeres que no se querían ir con sus padres, ni madres, ni maridos, sino estarse con los soldados con quienes estaban, y otras se escondían, y otras decían que no querían volver a idolatrar; y aun algunas de ellas estaban ya preñadas, y de esta manera no llevaron sino tres, que Cortés expresamente mandó que las diesen.“

<sup>565</sup> Vgl. hierzu auch **Rössner, Michael**: „Magischer Realismus und mythisches Bewußtsein: Die Literatur Lateinamerikas zwischen europäischer Erwartung und lateinamerikanischem Selbstverständnis“, in **Mader, Elke / Dabringer, Maria (Hg.)**: *Von der realen Magie zum Magischen Realismus. Weltbild und Gesellschaft in Lateinamerika*, (¡Atención! – Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts, Bd.2) Wien 1999, S. 103–116, S. 112: „Gerade das aber ist das Spannende in der lateinamerikanischen Literatur: es ist die dialogische, konflikthafte Spannung, die sie von allem Anfang an geprägt hat. Dabei kann man ruhig schon im ersten Jahrhundert beginnen, in dem es eine solche Literatur gibt: etwa bei manchen Chroniken wie der des Bernal Díaz del Castillo über die Eroberung Mexikos, geschrieben von Leuten, deren Begriffshorizont von der magischen Welt der Ritterromane geprägt ist, so daß Bernal angesichts des Eindrucks von Tenochtitlán nur auf die Zauberstädte des *Amadis de Gaula* referieren kann, um seinen Eindruck verständlich zu machen.“

<sup>566</sup> Vgl. **Castillo**, Ebd., Cap. XCV, S. 185: „Muchas veces, ahora que soy viejo, me paro a considerar las cosas heroicas que en aquel tiempo pasamos, que me parece las veo presentes, y digo que nuestros hechos que no los hacíamos nosotros, sino que venían todos encaminados por Dios; [...]“

<sup>567</sup> Vgl. hierzu **Castillo**, Cap. CCX, S. 583, wenn er pathetisch und stolz verlauten lässt: „[...] y verán que ningunas escrituras que estén escritas en el mundo, ni en hechos hazañosos humanos, ha habido hombres que más reinos y señoríos hayan ganado como nosotros, los verdaderos conquistadores, para nuestro rey y señor; [...]“



„[...] mas si bien se quiere notar, después de Dios, a nosotros los verdaderos conquistadores, que lo descubrimos y conquistamos y desde el principio les quitamos sus ídolos y les dimos a entender la santa doctrina, se debe a nos el premio y galardón de todo ello primero que otras personas, aunque sean religiosos, porque cuando el principio es bueno y medio alguno y al cabo todo es digno de loor; lo cual pueden ver los curiosos lectores de la policía, y cristiandad y justicia, que les mostramos en la Nueva España.“<sup>568</sup>

Bei Castillo tauchen Klapperschlangen im Tenocha-Königs-Palast auf, die nicht nur das Fleisch der geopfert Indios zum Fraß bekamen, sondern auch das der getöteten spanischen Soldaten<sup>569</sup>. Und er behauptet, dass die Herzen der gefallenen spanischen Soldaten den aztekischen Göttern geopfert wurden<sup>570</sup>, dass Indigene für die Opferzeremonien gemästet wurden<sup>571</sup> und schreibt, wie die Soldaten in der „Noche Triste“ versuchten, mit bloßen Händen und unter Lebensgefahr das Gold und die Schätze mit sich zu nehmen<sup>572</sup>. Außerdem berichtet Castillo von Malinche<sup>573</sup>, der bekannten indigenen Interpretin (und Geliebten) von Cortés und von der für ihr Volk schicksalshaften Rolle im Umgang mit dem Tenocha-König. Auch leistet Castillo einen ausführlichen und aufschlussreichen Bericht über die Gefangennahme Moctezumas, seine Gefangenschaft im spanischen Hauptquartier, Cortés „beschützende“ aber ambivalente Rolle gegenüber Moctezuma, sowie die teilweise irritierte Reaktion der spanischen Soldaten.<sup>574</sup> Für den Tod von Moctezuma macht er eigene indigene Gegner des Königs verantwortlich<sup>575</sup> und scheut sich nicht, auch indirekt Kritik an Cortés zu üben.<sup>576</sup>

Castillos Haltung gegenüber den Indigenen ist die eines von der eigenen Moral und Handlungsweise überzeugten Erobers, der die Indigenen zwar nicht unnötig quälen will, aber „weiß“, dass sie zum richtigen Glauben bekehrt werden müssen. Selbst aus einem Brief, den er an den geistlichen Zeitgenossen und indigenen Fürsprecher Las Casas schreibt, wird nicht deutlich, ob er sich für die Rechte seiner ihm untergebenen

---

<sup>568</sup> Castillo, *Historia Verdadera*, Cap. CCVIII, S. 579.

<sup>569</sup> Ebd., Cap. XCI, S. 169.

<sup>570</sup> Ebd., Cap. CCVII, S. 578.

<sup>571</sup> Ebd., Cap. CCVIII, S. 579. Castillo behauptet nicht nur, dass die Indigenen zum Opfer, sondern vor allem auch zum folgenden Verzehr gemästet wurden.

<sup>572</sup> Ebd., Cap. CXXXV, S. 280.

<sup>573</sup> Ebd. Cap. XXXVII, S. 61f.

<sup>574</sup> Ebd., Cap. XCV - (S. 182-185), Cap. XCVII- (S. 188-190).

<sup>575</sup> Ebd., Cap. CXXVII, S. 253f.

<sup>576</sup> Ebd., Cap. CLVII, S. 376.

Indigenen einsetzt oder nicht.<sup>577</sup> Um seine Rolle als Eroberer zu retten, kann er die Eroberten jedoch letztlich nicht als gleichwertige Menschen anerkennen.

Auch wenn Artaud sicherlich nicht von Castillos Indígena-Vision inspiriert worden wäre, so ist Castillos historisch-abenteuerliches Dokument und sein Anspruch der wahrheitsgetreuen Darstellung im hiesigen Zusammenhang gerechtfertigt, da es eines der ersten und ausführlichsten literarischen Zeugnisse eines einfachen spanischen Soldaten aus der Kolonialzeit ist. Und auch wenn sich die Epochen, der kulturelle Hintergrund und die Rollen des Soldaten und Künstlers schwer vergleichen lassen, ist beiden ihre subjektive Sicht gemein, die sie ihrem Leserpublikum als quasi normativ und als (ihre) Wahrheit und persönliche Vision präsentieren.

#### 4.3.2 Las Casas Stimme

Fray Bartolomé de las Casas ist einer der ersten kirchlichen Vertreter auf mexikanischem Boden (1498<sup>578</sup>). Der Dominikanermönch kritisierte die menschenunwürdige Behandlung der Indigenen aufgrund der kategorischen Absprache ihrer Vernunft gemeinsam mit anderen Klerikern sehr scharf. Sein Leben verscrieb er der Verteidigung bzw. Neuschaffung der Menschenrechte der Indigenen und veranschaulichte dies für den spanischen König Carlos V. und den *Real y Supremo Consejo de las Indias* in seiner 1542 im Mutterland entstandenen *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* in bewusst polemischen, brutalen und teilweise überzogenen aber häufig doch sehr realistischen Bildern:

„Como andavan los tristes españoles con perros bravos buscando e aperreando los yndios, mugeres y hombres: una yndia enferma viendo que no podía huyr de los perros que no la hiziessen pedaços como hazian a los otros: tomo una sogá y atose al pie un niño que tenia de un año y ahorcose de una viga: e no lo hizo tan presto que no llegaron los perros e depedaçaron el niño aunque antes que acabasse de morir lo baptizo un fraile.“<sup>579</sup>

Da sich Las Casas intensiv gegen die spanische Kolonisierung und den Sklavenhandel mit Indigenen sowie für deren Rechte einsetzt, segelt er in seiner

---

<sup>577</sup> Ebd., *Carta de Bernal Díaz del Castillo, Dirigida a Fray Bartolomé de las Casas*, S. 642-644.

<sup>578</sup> Vgl. zur Spekulation seiner ersten Reise auf das mittelamerikanische Festland in der Expedition von Christoph Kolumbus: **Llorente, José Antonio**, „Vida de Fray Bartolomé de las Casas, Obispo de Chiapas, en América“, in **Las Casas, Brevisima Relación**, S. 121-198, S. 123f.

<sup>579</sup> **Las Casas, Relación**, S. 74. Vgl. auch Szenen S. 42 und S. 75.

Mission als offizieller „Vertreter und Beschützer der Indios“, als Jurist und als Mönch und kurze Zeit auch als Bischof von Chiapas siebenmal bis zu seinem 73. Lebensjahr zwischen dem Alten und dem Neuen Kontinent hin und her.<sup>580</sup> In seiner „Relación“ beschreibt er die Indigenen aus der Opferperspektive als eindeutige Verlierer der Kolonisation, die unschuldig, rein, tugendhaft, stark und vor allem leidgeprägt und machtlos gegenüber der Willkür und Grausamkeit ihrer neuen Herrscher leben und zu Millionen sterben müssen bzw. in ganzen Regionen und Inseln ausgerottet werden:

„[...] que aviendo en la ysla española sobre tres cuentos de animas que vimos: no ay oy de los naturales della dozientas personas. La ysla de Cuba es quasi tan lengua como desde Valladolid a Roma: esta oy quasi toda despoblada. [...] Seran todas estas Yslas de tierra mas de dos mil leguas, que todas están despobladas e desiertas de gente.“<sup>581</sup>

„Y porque sea verdadera la regla que al principio dixe: que siempre fue creciendo la tirania y violencias e injusticias de los españoles contra aquellas ovejas mansas, en crueza, inhumanidad y maldad: [...]“<sup>582</sup>

Hätte Artaud Las Casas gelesen, so hätte er seine Schriften wohl auch wenig erwähnt, da der Dominikaner Teil des von Artaud nicht akzeptierten Klerus war. Außerdem war Las Casas von einer friedlichen Konversion der Indigenen überzeugt<sup>583</sup>, statt sie in ihrem Naturglauben leben zu lassen und von ihren Religionen zu lernen:

„Elle [*La Conquête du Mexique*] oppose le christianisme à des religions beaucoup plus vieilles. Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de

---

<sup>580</sup> So versucht er zum Beispiel als Bischof von Chiapas mit seiner kontroversen und heftig umstrittenen „*Confesario o Advertencia a los confesores del obispado de Chiapa*“ die Spanier dazu zu zwingen, vom Sklavenhandel mit den Indigenen abzulassen, indem er diesen als Todsünde benannte und den Gläubigen nach der Beichte nur dann die nötige Absolution erteilte, wenn diese zuvor ihre indigenen Sklaven freigelassen hatten. Vgl. **Llorente**, *La Vida de Las Casas*, in **Las Casas**, *Relación*, S. 170. Vgl. auch **Llorente**, *La Vida de Las Casas*, in **Las Casas**, *Relación*, S. 170: „En 1544, fray Bartolomé tenía setenta años; sin embargo, al preguntarle el emperador si quería ser obispo de Chiapas, contestó que la propuesta le agradaba; [...]. Fray Bartolomé realizó su séptimo y último viaje a América en 1544.“ Vgl. auch Ebd., S. 173: „Fray Bartolomé llegó a España en 1547, por séptima y última vez.“

<sup>581</sup> **Las Casas**, *Relación*, S. 33.

<sup>582</sup> Ebd., S. 114.

<sup>583</sup> **Las Casas** ist davon überzeugt, dass eine friedliche Bekehrung der Indios möglich ist und unternimmt daher mit Unterstützung der spanischen Krone, aber ohne die Unterstützung des *Consejo de Indios* in einem ihm zugewiesenen Landstrich den Versuch, die Indigenen frei und gleichzeitig vor den spanischen Eroberern und Sklavenhändlern geschützt vom christlichen Glauben zu überzeugen. Leider scheitert das auf die späteren südamerikanischen Jesuitenreduktionen in Paraguay und Brasilien vorgeifende Projekt aufgrund fehlender Organisation, fehlender Unterstützung vor Ort und aufgrund der Eingriffe von Seiten der Spanier, die das Vorhaben zum Sturz bringen. Vgl. **Llorente**, *La Vida de Las Casas*, in **Las Casas**, *Relación*, S. 143ff-156. Vgl. auch **Llorente**, S.143, wie er **Las Casas** Vorhaben in auffällig pathetischem Ton beschreibt: „Siempre con el único pensamiento de que era necesario salvar a los indios, este héroe de la humanidad pidió en 1519 que le cedieran un territorio de cien leguas, donde se prohibiría que ninguna expedición de soldados abordase, porque quería establecer allí con ayuda de los padres dominicos el gobierno del Evangelio; [...]“

certaines religions naturelles et elle souligne d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties.<sup>584</sup>

Dennoch vertraten beide so unterschiedlichen Autoren – zu so unterschiedlichen Epochen, aus ihrer jeweils subjektiven Sicht des Klerikers bzw. des vom Surrealismus geprägten Künstlers und unter wenig vergleichbaren Umständen – die Meinung, dass der eigentliche Bewohner und Würde verdienende Mensch auf dem lateinamerikanischen Kontinent der Indigene sei.

„Todas estas universas e infinitas gentes a todo genero crio dios los mas simples sin maldades ni doblezes; obedientissimas; fidelissimas a sus señores naturales: e a los christianos a quien sirven: mas humildes, mas pacientes, mas pacificas e quietas: sin renzillas ni bollicos no rixosos, no querulosos, sin rancores, sin odios, sin dessear vanganças que ay en el mundo.“<sup>585</sup>

„Car si les Tarahumaras sont forts physiquement comme la Nature, ce n'est pas parce qu'ils vivent matériellement près d'elle, c'est parce qu'ils sont faits du même tissu que la Nature et que, comme toutes les manifestations authentiques de la Nature, ils sont nés d'un mélange premier.[...] Car les hauts problèmes philosophiques comptent plus pour les Tarahumaras que les préceptes de notre occidentale moralité.“<sup>586</sup>

Las Casas Verteidigungsschrift der Indigenen wird noch heute kritisch kommentiert, vielleicht auch deshalb, weil er für die Abschaffung der indigenen Sklaven eintrat, den Sklavenhandel mit importierten schwarzen Sklaven jedoch legitimierte. Las Casas ist in der Rezeption unbequem, da er in sich wiederholenden Erzählschemata und manchmal überspitzt die grausamen Taten der Spanier gegen die Indigenen schriftlich festhält und so einen Teil der Geschichte der „Indios“ vor allem in Europa vor der Verdrängung und vor möglichen Euphemismen bewahrt.<sup>587</sup>

#### 4.3.3 Sahagún auf Náhuatl und Spanisch

Einen anderen und neuen Darstellungsweg der indigenen Kulturen begeht der bekannte spanische Franziskanermönch und Ethnograf Fray Bernardino de Sahagún mit

---

<sup>584</sup> AA, OC IV, *La Conquête du Mexique*, in *Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, S. 122f. Artaud ist von der Religion der Indigenen überzeugt und kritisiert bewusst polarisierend zum Beispiel in seinem Entwurf „Die Eroberung Mexikos“ im Zweiten Manifest zum „Theater der Grausamkeit“ die Amoral der katholischen Bekehrer, „désordre moral et de l'anarchie catholique“ (S. 123) im Gegensatz zur Harmonie der alten indigenen Religionen, dem „l'ordre païen“ (S. 123).

<sup>585</sup> Las Casas, *Relación*, S. 31.

<sup>586</sup> AA, OC IX, *Une Race-Principe*, S. 69 und S. 70f.

<sup>587</sup> Vgl. zum Beispiel die ausführliche aber leider leicht ironisierend wirkende Darstellung zu Las Casas Schriften im historischen Kontext von Wolfgang Rössig, *Azteken und Maya/ Das Vizekönigreich Neu-Spanien/ Mexiko*, S. 10-28, in Rössner, *Lat.amerik. Lit.gesch.*, S.15-18. Zum Bsp. S. 17: „Wer sich übrigens als Deutscher von den Greueln der Conquista unbelastet glaubt, sollte das Kapitel über Venezuela lesen: [...]“

seiner in Zusammenarbeit mit indigenen Gebildeten und Studenten im 16. Jahrhundert entstandenen – aber aus politischen Gründen damals nicht publizierten – *Historia general de las cosas de Nueva España*. Sein Werk wurde in über 30 jähriger Arbeit zweisprachig verfasst, und ist wohl zunächst das umfangreichste historische Werk zur Náhuatl-Kultur der Azteken. Eine Übersetzung ins Französische lag bereits seit dem Jahr 1880 vor. Der mexikanische Literaturwissenschaftler Enrique Flores geht in seinem Artikel *La Conquête du Mexique: "Sacrificio, espectáculo y 'teatro de la crueldad'"* sogar davon aus, dass Artaud das 12. Buch gelesen habe, wenn er dieses als Inspirationsquelle für Artauds Theaterskizze „Die Eroberung von Mexiko“ zu erkennen vermag.<sup>588</sup>

Sahagún ist einer der ersten Mönche und Chronisten, der in direkter Zusammenarbeit mit Indigenen und im wahrscheinlichen Rückgriff auf die Quelle „Anales de Tlatelolco“<sup>589</sup> in seinem Werk das vielfältige indigene Wissen mit seinen Beobachtungen und mit mündlich überlieferten indigenen Quellen auf Náhuatl und Spanisch verarbeitet. Auch wenn seine theologischen und politischen Sichtweisen nicht immer deutlich zu erkennen sind, und auch wenn er ähnlich wie sein Kleruskollege Las Casas zumindest offiziell von der Notwendigkeit der Bekehrung der Indigenen überzeugt zu sein scheint, trägt er mit seinen kombinierten und detaillierten Zeugnissen in Náhuatl einen sehr entscheidenden Teil zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der Geschichte der Indigenen bei: vor, während und nach der spanischen Eroberung.

„Aunque muchos han escrito en romance la conquista de esta Nueva España, según la relación de los que la conquistaron, quisela yo escribir en lengua mexicana [...]. Cerca de esta materia allégase también a esto que los que fuero[n] conquistados supieron y dieron relación de muchas cosas que pasaron entre ellos durante la guerra, las cuales ignoraron los que los conquistaron [...].“<sup>590</sup>

Sahagúns Indiobild ist gespalten: einerseits bewundert er die unterschiedlichen indigenen Kulturen, ihr immenses und lange Zeit angesammeltes Wissen auf vielen Gebieten sowie ihre verschiedenen Sprachen. Andererseits hegt er eine deutliche

---

<sup>588</sup> Flores, Enrique: *La Conquête du Mexique: "Sacrificio, espectáculo y 'teatro de la crueldad' "*, CARAVELLE - Cahier du Monde Hispanique et Luso-Bresilien, Presses Universitaires du Mirail n° 82, Toulouse 2004, S. 89-124, S. 105f.

<sup>589</sup> Ein 1528 entdeckter und kurz nach der Eroberung verfasster indigener Kodex der in lateinischen Buchstaben aber auf Náhuatl anonym entstand. Vgl. auch Rössig, *Azteken und Maya*, in Rössner, *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, S. 20.

<sup>590</sup> Sahagún, Bernardino de: „El dozeno libro – Tracta de cómo los españoles conquistaron a la ciudad de México“, in Ders., *Historia general de las cosas de Nueva España*, Tomo B, Madrid 1990, S. 949-1005 S. 949.

Abneigung gegen ihren „Aberglauben“ und ihre Religionspraktiken. So belächelt und erklärt er zum Beispiel im Prolog von Buch Sieben kirchentreu die Götter und Götzen der Indigenen. Wenn schon die gebildeten Griechen und Römer verschiedene Fabeln über die Sonne, den Mond und die Sterne erfunden hätten, sei es verständlich, dass die „leicht zu betragenden“ Indigenen ebenfalls an solche Geschichten und Gottheiten glauben würden:

„Cuán desatinados habían sido en el conocimiento de las criaturas los gentiles, nuestros antecesores, así griegos como latinos, está muy claro por sus mismas escripturas, de las cuales nos consta cuán ridiculas fábulas inventaron del sol y de la luna, y de algunas de la estrellas, y del agua, tierra, fuego y aire, y de las criaturas. [...] Pues si esto pasó, como sabemos, entre gente de tanta discreción y presunción, no hay por qué nadie se maraville porque se hallen semejantes cosas entre esta gente tan párvula y tan fácil para ser engañada.“<sup>591</sup>

Im Anschluss an diesen eher wie eine Rechtfertigung klingenden Prolog vor der „heiligen“ Inquisition, beschäftigt sich Sahagún jedoch eingehend und nicht wertend mit dem indigenen Weltbild, was für seine positive Einschätzung dieser Kultur und Religion sprechen könnte.

Es ist möglich, dass Artaud indirekt Bezug zu Sahagúns Werk genommen hat, auch weil Sahagúns Indigenabild bereits zwischen der theologisch wertenden und der anthropologisch deskriptiven Haltung steht, die der in Folge vorgestellte Geistliche dann noch klarer umsetzen soll.

#### 4.3.4 Clavijeros Intellekt und Ironie

„Sus almas [de los mexicanos indígenas] son en lo radical como las de los demás hombres, y están dotados de las mismas facultades. [...] Sus entendimientos son capaces de todas las ciencias, como lo ha demostrado la experiencia.“<sup>592</sup>

Ein dritter kirchlicher Vertreter, der Jesuit und Kreole aus Veracruz, Francisco Javier Clavijero schreibt über zwei Jahrhunderte später in akribischer Kleinarbeit und aus dem italienischen Exil seine zehn Bücher umfassende, bis heute als historische Quelle sehr wertvoll geschätzte *Historia antigua de México* (1780). In dieser hält er in italienischer Übersetzung die vielfältige und komplexe Kulturgeschichte seines Landes sowie die Epoche der Kolonisierung fest. In seiner Darstellung rekonstruiert er

---

<sup>591</sup> Sahagún, *Libro Septimo, Prólogo*, S. 535.

<sup>592</sup> Clavijero, F. Javier: „Carácter de los mexicanos“, in Ders.: *Historia antigua de México*, S. 63.

ausführlich die verschiedenen indigenen Kulturen<sup>593</sup>, vor allem die der Tenochas oder Azteken<sup>594</sup>, ihrer Stammbäume<sup>595</sup>, Kalender und Festzyklen<sup>596</sup>, ihrer Religion und Götter<sup>597</sup>. Und er notiert die genaue Abfolge der geschichtlichen Ereignisse während und nach der Eroberung<sup>598</sup>. Seine noch viel mehr umfassenden Schriften und Informationen<sup>599</sup> machen das Werk vom Ende des 18. Jahrhunderts zu einem der wichtigsten und vor allem fortschrittlichsten intellektuellen, nicht-indigenen Kulturzeugnisse. Eine wichtige Rolle spielt bei ihm auch die für Artaud so entscheidende Begegnung<sup>600</sup> zwischen dem Aztekenkönig Moctezuma II und dem spanischen Eroberer Hernán Cortés sowie ihren jeweiligen Begleitern:

„Et ceci par des luttres d’homme à homme portant en eux comme des stigmates les idées les plus opposés.“<sup>601</sup>

Clavijero hält vor allem die Ereignisse und Konsequenzen dieses ersten Treffens fest: die Übergabe vieler kostbarer Geschenke, das festlichen Bankett, die Gespräche und Verhandlungen zu Moctezumas Gefangennahme<sup>602</sup>, seinen Tod und die gewaltsame Eroberung des Aztekenzentrums Tenochtitlan. Clavijero beschreibt, dass Moctezuma

---

<sup>593</sup> **Clavijero**, *Historia, Libro II*, S. 67-103.

<sup>594</sup> Ebd., *Libro II*, S. 100-103, *Libro III*, *Libro VI*, *Libro VII*.

<sup>595</sup> Ebd., *Libro X, Descendencia de Hernán Cortés* S. 591-593, *Descendencia del Rey Moctezuma*, S. 594.

<sup>596</sup> Ebd., *Libro VII/ Adiciones para Ayuda de la Historia*, S. 385-393.

<sup>597</sup> Ebd., *Libro VI*, S. 209-223.

<sup>598</sup> Ebd., *Libro V, Presagios de la guerra de los españoles*, S. 192-194, *Libro VIII-X*.

<sup>599</sup> Vgl. zum Beispiel Ebd., *Libro VII* und die Artikel zum Theater, zum Tanz, zu den Spielen, zur Architektur, zum Handel, zum Temascal der Azteken etc..

<sup>600</sup> Vgl. hierzu auch das Kapitel „«Einer der spricht» und sein Hofstaat“ (S. 67-80) von **Victor von Hagens** bis heute lesenswerten Klassiker aus den 60er Jahren, in dem er zur Beschreibung und Rekonstruktion der Begegnung der beiden Männer u.a. Angaben aus Cortés Briefen verarbeitet: **Hagen, Victor W. von**: *Sonnenkönigreiche, Azteken, Maya, Inka*, Manchen/ Zürich 1966.

<sup>601</sup> **AA**, *OC IV, La Conquête du Mexique*, in *Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, S. 123.

<sup>602</sup> **Clavijero**, *Libro IX, Prisión de Moctezuma/Vida del Rey en la prisión*, S. 480-486, S. 483f. Die erwähnte und von den Mexikanern als Malinche und Verräterin bezeichnete indigene Doña Marina ist es laut Clavijeros Bericht, die den Aztekenkönig von der „freiwilligen“ Gefangennahme überzeugt, um weder sein eigenes Leben noch das seines Volkes aufs Spiel zu setzen: „Señor – le respondió con discreción doña Marina – yo como vasalla vuestra deseo vuestra felicidad, y como confidente de estos hombres sé sus secretos y conozco su resolución. Si os avénis a lo que os proponen, os tratarán con el honor y distinción que se debe a vuestra real persona; si persistís en vuestra resistencia, corre peligro vuestra vida.“ El rey [...] cedió finalmente a sus instancias. “Yo me fio – les dijo – de vosotros; vamos, vamos a vuestro alojamiento, pues así lo quieren los dioses.” ” Vgl. auch einen ähnlichen Bericht bei **Castillo**, Cap. XCV, S. 183, in welchem Malinche auf Moctezumas Nachfrage antwortet: „Señor Montezuma: lo que yo os aconsejo es que vais luego con ellos a su aposento, sin ruido ninguno, que yo sé que os harán mucha honra, como gran señor que sois, y de otra manera aquí quedaréis muerto, y en su aposento se sabrá la verdad.“

zwar von den negativen Omen<sup>603</sup> in Bezug auf die Ankunft der Spanier wusste und auch den dringlichen Rat erhalten hatte, die Fremden nicht in seinem Palast zu empfangen. Da ihre Ankunft im Jahr 1519 aber mit der ebenfalls vorhergesagten möglichen Rückkehr des Gottes Quetzalcóatl zusammenfiel<sup>604</sup>, nahm Moctezuma die fremden Herren respektvoll auf:

„Consultó [Moctezuma] como supersticioso a sus dioses sobre la pretensión de Cortés y que fue respondido que en ningún caso admitiese en la corte aquella nueva gente.“<sup>605</sup>

„Aquí [en el Templo Mayor] los aguardaba el rey que a ese fin se había adelantado, y llegando Cortés a la puerta del palacio le tomó el rey de la mano y le introdujo a una gran sala [...]. Diose a Cortés y a sus capitanes un magnífico banquete servido de la nobleza [...]. Este día tan memorable para los españoles y para los mexicanos fue el 8 de noviembre de 1519, corriendo el año XVIII del reinado de Moctezuma, y el séptimo mes del arribo de los españoles a la tierra de Anáhuac.“<sup>606</sup>

Clavijero erzählt dann, wie die Spanier – und einige mit ihnen verbündete Völker wie die Tlaxcalteken – nach der berühmten Niederlage in der „Noche triste“<sup>607</sup> Tenochtitlan und viele andere Städte und Regionen eroberten und zerstörten, die zuvor unter der Herrschaft der Azteken gestanden hatten:

„La total ocupación de la ciudad y conquista del imperio mexicano fue el día 13 de agosto de 1521, a los 196 años de fundada por los aztecas. [...] La ciudad [Tenochtitlan] quedó casi enteramente arruinada. El rey de México [...] fue, por ciertos recelos, ahorcado con los reyes de Acolhuacán y de Tlacopan. Los mexicanos [...], quedaron, a pesar de las cristianas y

---

<sup>603</sup> Ebd., *Libro V, Presagios de la Guerra de los Españoles*, S. 192-194, S. 193: „Partió a México Nezahualpili y, después de haber conferido muy despacio con el rey de México, fue de parecer, según dicen los historiadores, que el cometa anunciaba las futuras desgracias de aquel reino por las nuevas gentes que a él vendrían.“ Vgl. auch Abbildungen und Beschreibungen der Vorzeichen in **von Hagen**, *Sonnenkönigreiche*, S. 70ff. „Was man normalerweise als Naturphänomene bezeichnen würde, werteten die Azteken als böse Omen: es schneite in Mexiko; der Vulkan Popocatepetl wurde seit Menschengedenken zum ersten Mal wieder aktiv; ein Kind mit zwei Köpfen wurde geboren, der König von Texcoco [Nezahualpili], [...] teilte ihm [Moctezuma] mit, daß die Götter ihm verkündet hätten, Moctezuma würde sein ganzes Reich verlieren.“ (Ebd., S. 71/72) Vgl. auch **León Portilla, Miguel**: *El reverso de la Conquista. Relaciones aztecas, mayas, incas*, Joaquín Mortiz, México D.F. 2006, S. 29-32 (*Los Presagios funestos según los informantes de Sahagún*).

<sup>604</sup> **Von Hagen**, *Sonnenkönigreiche*, S. 72: „Der große Gott Quetzalcoatl war einst auf den Atlantik hinausgesegelt mit der Prophezeiung, er werde «wiederkommen im Jahr seiner Geburt, um sein Reich erneut aufzurichten». Da er im Jahre Ein-Rohr (Ce-Acatl) geboren war, konnte diese «Wiederkehr» nur in den Jahren 1363, 1467 oder 1519 erfolgen.“

<sup>605</sup> **Clavijero**, *Libro VIII, Sobresaltos de Moctezuma, Primera Embajada y presente magnífico a Cortés*, S. 426-428, S. 426.

<sup>606</sup> Ebd., *Libro VIII, Entrada de los españoles en México*, S. 470-472, S. 472.

<sup>607</sup> Ebd., *Libro IX, Muerte de Moctezuma II y de otros señores*, S. 510-514 und *Terrible derrota de los españoles en la Noche Triste*, S. 514-516, S. 514: „Fue muy sangriento el combate en el segundo canal, extremo el peligro y extraordinarios los esfuerzos de los españoles por salvarse.“



prudentes leyes de los Monarcas Católicos, abandonados a la miseria, la opresión y al desprecio [...].<sup>608</sup>

Neben der schicksalhaften Begegnung von Moctezuma II und Cortés ist es dieses Ereignis der Zerstörung und des Untergangs der einstigen Hochkultur durch eine europäische Kolonialmacht, das wohl auch Artaud beeindruckte und beschäftigte und weshalb er die Idee des Stücks *La Conquête du Mexique* als beispielhaftes Thema für sein zweites Manifest des *Theater der Grausamkeit* ausgewählt und entworfen hatte.

„En posant la question terriblement actuelle de la colonisation et du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un autre, elle pose la question de la supériorité, réelle, celle-là, de certaines races sur d'autres et montre la filiation interne qui relie le génie d'une race à des formes précises de civilisation. Elle oppose la tyrannique anarchie des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés.“<sup>609</sup>

Die bei Artaud als Stilmittel schon bekannte polarisierende Darstellung von europäischer „Anarchie“ und „tiefgründiger moralischer Harmonie“ der Indigenen erinnert eher an Las Casas. Clavijero ist wegen seiner aufgeklärten Darstellung des Indigenen hier jedoch wichtig zu nennen. Als Historiker und Theologe rehabilitiert er in seiner Epoche die indigenen Kulturen. Artaud versucht dies dann über 150 Jahre später aus europäischer Sicht in seinem erwähnten Entwurf auf seinem künstlerisch-radikalen Weg:

„Ensuite, en face du désordre de la monarchie européenne de l'époque, basée sur les principes matériels les plus injustes et les plus épais, elle éclaire la hiérarchie organique de la monarchie aztèque établie sur d'indiscutables principes spirituels.“<sup>610</sup>

Dafür wird Artaud, wie Penot-Lacassagne in einem seiner Artikel erwähnt, auch hinterfragt und kritisiert:

„Le réseau d'oppositions tranchées et parfois hâtives qui structure ce texte bref [ de « La Conquête du Mexique »] a incité certains critiques à rattacher Artaud aux courants de pensée anticolonialistes et anti-européens qui, depuis Montaigne et Bodin, ébranlent les certitudes civilisatrices de l'Occident.“<sup>611</sup>

Eine verbindende Haltung von Artaud und Clavijero besteht trotz der unterschiedlichen Epochen, Ebenen und Ausdruckswelten auch in Bezug auf jene

---

<sup>608</sup> Ebd., *Libro X, Ultimo asalto, Toma de la ciudad y prisión de los reyes*, S. 585-589, S. 588.

<sup>609</sup> AA, *OC IV, La Conquête du Mexique*, in *Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, S. 118-124, S. 123.

<sup>610</sup> AA, *OC IV, La Conquête du Mexique*, S. 123.

<sup>611</sup> Penot-Lacassagne, Olivier: „Le Mexique d'Antonin Artaud ou l'humanisme de l'autre homme“, in *Mélusine, L'Âge d'Homme*, n° 19, Paris 1999, S. 22-32, S. 23.

europäischen Wissenschaftler, die ihre subjektive Definition von Vernunft und Kultur als obersten Maßstab nahmen, um aus ihrer eurozentristischen Position heraus fremde Kulturen und Indigene zu entwerten. Clavijero setzt sich eingehend mit Cornelis de Pauws 1768 publiziertem französischen Werk *Recherches philosophiques sur les Américains* auseinander und kritisiert im sarkastischen Ton Pauws zum Teil sehr rassistische Standpunkte bezüglich der von ihm nie besuchten indigenen Kulturen Lateinamerikas. Clavijero widerlegt Pauws Thesen und Theorien und entlarvt damit den von den Franzosen so gerühmten Holländer und andere seiner europäischen Kollegen – natürlich nicht ohne ein gewisses Maß an Selbstgefälligkeit.<sup>612</sup>

„[...] protesto a Paw y a toda Europa que las almas de los mexicanos en nada son inferiores a las de los europeos; que son capaces de todas las ciencias, aun las más abstractas [...]“<sup>613</sup>

„Paw sin salir de su gabinete de Berlin, sabe las cosas de América mejor que los mismos americanos, y en el conocimiento de aquellas lenguas excede a los que las hablan. Yo aprendí la lengua mexicana y la oí hablar a los mexicanos muchos años, y sin embargo, no sabía que fuera tan escasa de voces numerales y de términos significativos de idea universales, hasta que vino Paw a ilustrarme.“<sup>614</sup>

Clavijeros Schrift beeinträchtigt Pauw zwar nicht. Aber Clavijero verteidigt damit die Würde, den Verstand, die Fähigkeiten und Vielfalt der indigenen Kulturen theologisch, und vor allem agiert er als Kreole, „Lateinamerikaner“ und aufgeklärter mexikanischer Wissenschaftler gegen das Wissens- und Bewertungsmonopol der europäischen Wissenschaftselite. Mit seiner humanistischen Einstellung, durch die Kenntnis mehrerer indigener Sprachen, durch das historische und fast schon „nationale“ Bewusstsein, das er von seinem sozio-kulturellen Umfeld hat und mit seiner theologisch für seine Zeit fortschrittlichen Einstellung grenzt er sich von den ersten geistlich

---

<sup>612</sup> **Clavijero** listet die verschiedenen Historiker auf, die wichtige Beiträge zur präkolumbianischen Geschichte, der Kolonisierung und Neu-Spaniens beigetragen haben. **Ders.**, *Prólogo del Autor*, S. XXXIII: „Todos los demás o han repetido lo que ya estaba escrito por los autores españoles mencionados, o han alterado los hechos a su arbitrio por herir con más crueldad a los españoles, como neciamente lo han hecho el señor Paw en sus *Investigaciones filosóficas sobre los americanos*, y el señor de Marmontel en sus *Incas*.“

<sup>613</sup> **Clavijero**, *Libro X, Quinta disertación, Las almas de los mexicanos*, S. 723-741, S. 732. Vgl. auch harte Kritik an Pauws Urteilen auf den Seiten 734, 736f und 740.

<sup>614</sup> **Clavijero**, *Libro X, Sexta disertación, La lengua mexicana*, S. 769-775, S. 770. **Clavijero** widerlegt Pauws absurde bzw. Bewusst provozierende Behauptung, dass die indigenen Mexikaner nicht mehr als bis drei zählen könnten – „No hay ninguna de estas lenguas en que se pueda contar arriba de tres.“ (**Clavijero** zitiert Pauw, Ebd., *La lengua mexicana*, S. 769) – und erläutert das Zahlensystem in Náhuatl bis 48.000.000. (Ebd., *La lengua mexicana*, S. 770f. ). Auch das diskriminierende Urteil, in Náhuatl würden keine sprachlich-abstrakten Konzepte wie *Zeit* und *Dauer* etc. existieren, widerlegt Clavijero mit einer Liste abstrakter Begriffe in Náhuatl wie zum Beispiel *Seliztli: Esencial/ Wesenheit*, *Neltiliztli: Verdad/ Wahrheit* oder *Tejolia: Alma/Seele*. Vgl. **Clavijero**, *La lengua mexicana*, S. 773.

veredelten oder dann negativ klischeehaften Darstellungen der Indigenen deutlich ab. Diese Klischés halten sich jedoch z. B. auch bei seinen Mitbrüdern bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, wie man bei Ocampo (1950) und Dunne (1958) nachlesen kann.

„En estas ovejas mansas y de las calidades sus dichas por su hacedor e criador assi dotadas: entraron los españoles desde luego que las conocieron como lobos e tigres e leones crudelissimos de muchos días hambrientos.“<sup>615</sup>

„Es decir, si consigue [el Misionero] su ideal de conquista, engrosando las filas de los ejércitos de Jesús, trasladando al reino de la luz a tantos pobrecitos tarahumares, que yacen en el reino de las tinieblas y en las sombras de la muerte.“<sup>616</sup>

„Tanto más cuanto que los indígenas como niños e inconstantes que suelen ser, eran más susceptibles a la sugestión y la propaganda.“<sup>617</sup>

Erwähnenswert ist noch, dass Clavijero Sahagúns Argument aus dem zuvor zitierten Prolog umkehrt, indem er den „Aberglauben“ der Indigenen nüchtern damit verteidigt, dass diese Praktiken doch schon in der Antike üblich gewesen seien.<sup>618</sup> Dabei ist ihm der feine Unterschied zwischen der griechischen bzw. römischen Mythologie und der aztekischen wichtig:

„Los mexicanos honraban la virtud, no los vicios, en sus divinidades; en Huitzilopochtli el valor, en Centeotl, Tzampotlatenan, Opochtli y otros la beneficencia, y en Quetzalcóatl la castidad, la justicia y la prudencia.“<sup>619</sup>

Auch nicht ohne Ironie benennt er das Maß an Aberglauben<sup>620</sup> der Römer, neben denen die Vorstellungen der Azteken geradezu bescheiden wirken würden:

„[...] pero todo lo que sabemos de la naciones americanas en esta materia no es comparable con lo que nos dicen de los antiguos romanos los mismos historiadores y poetas. [...] Si el ave volaba hacia la izquierda, si graznaba el cuervo, si se oía la voz del grajo, si el

---

<sup>615</sup> **Las Casas**, *Relación*, S. 32.

<sup>616</sup> **Ocampo SJ, Manuel**, „El misionero de la Sierra Tarahumara“, S. 37-46, in **Ders.**: *Historia de la Misión de la Tarahumara (1900-1950)*, Buena Prensa, S.A., México D.F. 1950, S. 37.

<sup>617</sup> **Dunne SJ, Peter Masten**: „Cuatro caciques rebeldes“, *Capítulo VII, Parte Primera*, S. 81-97, in **Ders.**, *Las Antiguas Misiones de La Tarahumara*, Parte Primera/ Parte Segunda, Editorial Jus, S.A., México D.F. 1958, S. 92.

<sup>618</sup> **Clavijero**, *Libro VI*, S. 207: „La religión de los mexicanos, que es la materia de este libro, es un agregado de errores y de prácticas supersticiosas, crueles y pueriles.“ Trotz seines fortschrittlichen Denkens und seiner klaren Darstellung der Götter ist Clavijero mit der Religion der Azteken nicht einverstanden. Er urteilt jedoch kaum aus der klerikalen Perspektive wie andere Ordensbrüder und lässt diese Form des „Aberglaubens“ als eine mögliche neben anderen bestehen.

<sup>619</sup> **Clavijero**, *Libro X, Octava Disertación, Religión de los mexicanos*, S. 811-821, S. 814.

<sup>620</sup> Hier kontrastiert der rational geprägte Geist Clavijeros natürlich offensichtlich mit der Einstellung des französischen Poeten. Denn Artaud hat sich Zeit seines Lebens sehr für Magie und Objekte mit magischer Wirkung, für Okkultismus, Tarot, Astrologie, Esoterik, Prophezeiungen etc. interessiert, die er unter anderem auch mit seinen „sorts“, den Schicksalssprüchen an seine Bekannten, verwirklicht hat.

ratón probaba la miel, si la liebre atravesaba el camino, todo esto se tenía por pronóstico de alguna desgracia. Se vio antes hacer la expiación o lustración de toda Roma, sin otro motivo que haber entrado un búho en el Capitolio.“<sup>621</sup>

Im Gegensatz zu vielen seiner klerikalen Vorgänger gibt der Jesuit den Indigenen und ihren Kulturen einen ebenbürtigen und damit rechtmäßigen Platz neben den westlichen Kulturen, ohne dabei seine eigene bzw. die indigene Kultur über die europäischen stellen zu wollen:

„En el cotejo que hago de un continente con el otro, no pretendo hacer aparecer que la América es superior al Mundo Antiguo, sino solamente demostrar las consecuencias que pueden naturalmente deducirse de los principios de los autores [Buffon/ Paw] que impugno. Semejantes paralelos son odiosos, y el alabar apasionadamente el propio país sobre los demás parece más de niños que se pelean que de hombres que discuten.“<sup>622</sup>

Artaud beschreibt dann im 20. Jahrhundert aus seinem bereits beschriebenen kolonialistisch umgekehrten Kultur- und Künstlervverständnis heraus die europäische Kultur jedoch als eindeutig unterlegen und dekadent:

„Une tête d’Européen d’aujourd’hui est une cave où bougent des simulacres sans forces, que l’Europe prend pour ses pensées.“<sup>623</sup>

Auf diese Weise kann Artaud das Projekt seiner Bewusstseinsrevolution im indigenen Umfeld vorführen und seinen Schemata und Projektionen treu bleiben. Neben den vier genannten Autoren gibt natürlich noch eine Fülle an weiteren Chronisten, Historikern, und anderen Wissenschaftlern, die die Darstellung des Indigenen in der Literatur und Rezeption sehr geprägt haben. Als Hinführung zu Artauds Texten und als Übergang in Richtung Gegenwart soll hier noch ein Gedicht eines mexikanischen Künstlers, Philosophen und Zeitgenossen von Artaud kommentiert werden, sowie ein in Mexiko bis heute sehr geschätzter Autor und Wissenschaftler vorgestellt werden.

#### 4.3.5 Reyes poetischer Spiegel

„Han bajado los indios tarahumaras,  
que es señal de mal año  
y de cosecha pobre en la montaña.

---

<sup>621</sup> **Clavijero**, *Religión de los mexicanos*, S. 814.

<sup>622</sup> Dies sagt Clavijero zur Einleitung seines „Ersten Vortrags“ indem er Kritik an Buffons und Pauws Darstellungen von der Natur und den Menschen in (Latein-)Amerika übt und die Theorien beider widerlegt. **Clavijero**, *Libro X, Al lector*, S.597 -599, S. 599.

<sup>623</sup> **AA**, *Messages, L’Homme contre le Destin*, S. 24-34, S. 29.

[...]

Beben tesgtiino de maíz y peyote,  
 yerba de los portentos,  
 sinfonía de estética lograda,  
 que convierte los ruidos en colores;

[...]

A veces, traen oro de sus ocultas minas,  
 y todo el día rompen los terrones,  
 sentados en la calle,  
 entre la envidia de los blancos.  
 Hoy sólo traen yerbas en el hato,  
 las yerbas de salud que cambian por centavos:

[...]

Con la paciencia muda de la hormiga,  
 los indios van juntando sobre el suelo  
 la yerbecita en haces,  
 ~ perfectos en su ciencia natural.<sup>624</sup>

Dieser Ausschnitt aus dem entromantisierenden Gedicht *Yerbas del Tarahumara* (1929) des bekannten mexikanischen Schriftstellers und Philosophen Alfonso Reyes bringt mehrere historische, sozio-politische sowie -kulturelle Spannungen am Beispiel der indigenen Rarámuri auf den Punkt. Reyes beschreibt in seinem Gedicht die winterliche Bewegung der Rarámuri von den hohen Bergen der Sierra Madre in die unten gelegene, ihnen fremde Mestizen-Stadt Chihuahua, wo die Rarámuri, die „zahmen Panther“, die „Lämmer mit Löwenherz“ und „Ameisen in stummer Geduld“

---

<sup>624</sup> **Reyes, Alfonso:** *Yerbas del Tarahumara*, Buenos Aires 1934. Rodack erwähnt in ihrer Doktorarbeit mehrmals, dass Reyes vom Schriftsteller Valéry Larbaud ins Französische übersetzt wurde. Dabei stellt sie auch die Frage, ob Artaud die französische Version von Reyes Gedicht über die Rarámuri gekannt habe, **Rodack**, „Les Tarahumaras“, S. 219-258, in **Dies.**, *AA et la vision du Mexique*, S. 222/223.: „Mais peut-être avait-il lu la traduction par Valéry Larbaud du poème d’Alfonso Reyes, ‘Les Herbes du Tarahumara’, publiée dans *Commerce* au printemps de 1929 et qui décrit ces Indiens qui vendaient leurs plantes médicinales dans les rues de Chihuahua. Bien qu’il ne s’agisse pas là spécifiquement du peyotl, la médecine par les plantes avait toujours été d’une grande importance pour Artaud.“ Vgl. auch **Gallucci, Marcello:** „Antonin Artaud et le mythe de l’Atlantide“, in: **Penot-Lacassagne (éd.)**, *Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens »*, S. 89-98, S. 90. Wenn Artaud Reyes mindestens zwei Briefe nach Brasilien schickte (Vgl. **Aldolfo Castañon** in seinem Artikel „Tres testigos en busca de Artaud“), so kann man davon ausgehen, dass er auch Kenntnis von Reyes Gedicht hatte. Da Reyes in den Jahren 1927 bis 1937 in Argentinien und Brasilien Botschafter war, konnten sich beide nicht persönlich kennenlernen. Reyes Kommentaren zufolge hatte er jedoch auch wenig Interesse an einem direkten Kontakt mit Artaud: „Posible es que la obra consagrada al peyotl por el Dr. Rouhier, y aun mi poema *Yerbas del Tarahumara*, publicado por la revista *Commerce*, en traducción francesa de Valery Larbaud (París, verano de 1929), hayan movido la curiosidad de Antonin Artaud. [...] Infortunado. Algunas de sus páginas fueron escritas en el asilo de Rodes Ivry-sur-Seine en 1947. Allí confiesa sus delirios. El *Tutuguri*2 está firmado el 16 de febrero de 1948. No se juega infamemente con los dioses.“. (Castañon zitiert Reyes in „Tres testigos en busca de Artaud“, S. 36 und S. 38)

(Vgl. **Diccionario Porrúa**, *Historia, Biografía y Geografía de México*, 4. Edición, Editorial Porrúa, S.A., México D.F. 1976, Tomo O-Z, S. 1755/Stichwort **Reyes, Alfonso** (1889-1959).)

den Weißen ihre Heilkräuter für wenig Geld verkaufen, um selbst davon leben bzw. überleben zu können. Reyes Zeilen zollen dem Indigenen Respekt und menschliches Mitgefühl, machen seine Armut, seine konstante, marginale Situation und Isolation deutlich und prangern die spanischen Eroberer, die christlichen Missionare und die europäisch wie westlich geprägte, nationale Mestizen-Kultur an. Reyes kontrastiert die natürliche Beharrlichkeit der Indigenen mit den besitzorientierten Weißen und lässt den Leser zwischen beiden Menschengruppen allein. Er verweist auf die schon mehrmals erwähnte koloniale Vergangenheit der oft tödlichen Minenarbeit und der erzwungenen Missionierung der Indigenen sowie auf die bis zu seiner Zeit ( – und man muss sogar sagen bis heute –) zerstörerischen Folgen in ihren Völkern und Territorien.

Als lyrischer Ausdruck ist der Text kein sozialpolitisches Manifest, beschreibt aber deutlich die seit Beginn der Kolonialisierung gebrochene Verbindung<sup>625</sup> eines Großteils der Mexikaner zur eigenen indigenen Kultur und Vergangenheit. Dieses Abgeschnittensein von der eigenen Geschichte könnte ein Grund für das Schweigen zwischen den verschiedenen nicht-indigenen und indigenen Bevölkerungsgruppen Mexikos sowie der andauernden gezielten Ausgrenzung und Diskriminierung letzterer sein.

„«Los indios y nuestros pueblos seguimos sumidos en la pobreza» manifiesta Irma Pineda, licenciada en comunicación y poetisa de Juchitán, Oaxaca. «Aún no tenemos acceso a alimentación digna, a educación, ni siquiera a los sueños, porque la realidad nos abofetea con demasiado dolor. [...] ¿Cómo sentirnos parte de una ‘nación’ que nos sigue discriminando por el color de la piel, por hablar una lengua diferente, por mirar el mundo de modo distinto?»”<sup>626</sup>

„En 2005, la mayoría de la población de 2 mil 32 municipios era indígena. El *Informe sobre desarrollo humano de los pueblos indígenas de México*, del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), evidenció que algunos municipios están por debajo del índice de desarrollo humano (IDH) de los países más pobres del mundo; por ejemplo, Batopilas [Baja Sierra Tarahumara], Chihuahua, con 0.3010, respecto del Níger (África), que tiene 0.3300.“<sup>627</sup>

---

<sup>625</sup> Vgl. auch **Borsò, Vittoria**, „Mexiko 1910-1968: der Mythos der Revolution“, S. 263-283, in **Rössner**, *Lat.amerikanische Lit.geschichte*, S. 267: „Der Essay [Visión de Anáhuac (1915) von A.R.] rekonstruiert entsprechende Wahrnehmungsmodi: die europäischen Paradiesphantasien vom Guten Wilden, den zugleich staunenden und zweckorientierten Blick der Eroberer und das Bewußtsein, daß der ursprüngliche Zustand der präkolumbischen Kulturen verloren ist. Eine authentisch indigenistische »Sicht von innen« ist – so Reyes – schon wegen der Quellenlage indianischer Zeugnisse unerreichbar. Nur als intertextuelle Verarbeitung einer mestizierten Überlieferung kann heute indianische Kultur poetisch rekonstruiert werden.“

<sup>626</sup> **Vértiz**, „Los excluidos“, *Proceso*, S. 58.

<sup>627</sup> **Argüello, Isabel**: „Aumentan a 87 millones mexicanos en pobreza“, in *Contralínea*, Semanario, Año 10, Número 233, S. 32-37, S. 37.

Reyes Gedicht ist somit eine weitere Form der literarischen Rehabilitierung einer indigenen Kultur und eine Annäherung an einen Dialog mit seinem indigenen Nachbarn. Etwas anders als wenig später Artaud nimmt er bewusst Bezug auf die indigene Geschichte und thematisiert explizit die kulturelle Distanz zwischen Indigenem und „weißem“ Mexikaner. Artaud hat sich in seinen mexikanischen Texten kaum auf damals aktuelle mexikanische poetische Werke bezogen. Trotzdem ist in seinem mit dem (allgemein gebräuchlichen) Pseudonym John Forester unterschriebenen Artikel *La Race des Hommes Perdus* aus dem Jahr 1937 eine Reyes' Gedicht auffällig ähnliche Bewegung der Rarámuri von ihren Bergen hinunter in die fremde Stadt nachzulesen:

„Ils viennent quelquefois dans les villes, poussées par je ne sais quelle envie de bouger, voir, disent-ils, *comment sont les hommes qui se sont trompés*. [...] Ils viennent avec femme et enfants, à travers d'impossibles trajets qu'aucun animal n'oserait tenter. [...] Quand les Tarahumaras descendent dans les villes, ils mendient.“<sup>628</sup>

Möglicherweise ließ sich Artaud von Reyes inspirieren. Sichtbar wird aber, dass Artaud, wenn überhaupt, einen eher vagen Rückgriff auf ältere Quellen bevorzugte.

#### 4.3.6 Portilla und die Besiegten

Mit Miguel León Portilla<sup>629</sup> schließen wir den hier nur angedeuteten Einblick in eine literarische Rückschau zum Bild des Indigenen in Mexiko. Indirekt anknüpfend an Sahagúns Sicht der Besiegten im 12. Buch seiner *Historia General* beschäftigt sich im 20. und 21. Jahrhundert dieser anerkannte mexikanische Anthropologe und Geschichtswissenschaftler in jahrzehntelanger Erforschung, Interpretation und Übersetzung literarischer Zeugnisse mit der Náhuatl-Kultur und seiner Geschichte.<sup>630</sup> In einem seiner bekannten Werke, *El Reverso de la Conquista, – Die Kehrseite der Eroberung* – nimmt Portilla die Sicht der Indigenen auf. Dabei stützt er sich auf

---

<sup>628</sup> AA, OC IX, *La Race des Hommes Perdus*, S. 79 und S. 80.

<sup>629</sup> Portilla ist ehemaliger Jesuit und war Schüler des bekannten mexikanischen Náhuatologen Ángel María Garibay.

<sup>630</sup> Auch wenn Portilla im Jahr von Artauds Besuch, 1936, erst 10 Jahre alt ist, ist der vorliegende Abschnitt dennoch von Bedeutung für die Arbeit, da Portilla mit seiner Stimme ein wichtiger Vertreter aktueller Forschung und Geschichtsaufarbeitung im Zusammenhang mit dem hier vorgestellten Blick auf die Rezeption des Indigenen in der mexikanischen (Kultur-)Geschichte ist.

verschiedene indigene Zeugnisse, um aus der indigenen Perspektive die spanische Eroberung neu erfahrbar zu machen.

„En este libro hablarán los vencidos. Aquí están las palabras que dejaron dichas algunos de los supervivientes aztecas, mayas y quechuas acerca de la Conquista. [...] es éste el triple espejo en el que quedó reflejada para siempre la otra cara de la Conquista.“<sup>631</sup>

Aus Portillas Zeilen und seiner intensiven Beschäftigung mit historischen Dokumenten spricht ein tiefer Respekt für die einzelnen indigenen Kulturen. Portilla wird aber auch kritisiert, durch die Aufarbeitung von historischen Quellen der Indigenen einen Diskurs fortzuführen oder festzuschreiben, in dem der Indigene nur noch Teil einer Vergangenheit, aber eben kein (politisch oder kulturell) aktiver Teilnehmer der Gegenwart ist, in der er keine Stimme besitzt oder diese nicht in den Diskurs integriert wird.

„Cuando Miguel León Portilla publicó *Visión de los vencidos* (1959), uno de los libros más impactantes de la primera fase de recolección de expresiones “auténticas” de los marginados, no fue ciertamente para apoyar los movimientos indígenas contemporáneos. Como lo sugiere el título categórico de su compilación, su simpatía iba hacia unas sociedades que él consideraba como extinguidas. Lejos de enfatizar la continuidad que existe entre los discursos –para no decir las situaciones– de los indios coloniales y sus lejanos descendientes actuales, León Portilla prefirió inscribirse, más bien, en el trabajo de revalorización del pasado prehispánico que habían iniciado, a partir de un proyecto nacionalista, los historiadores, arqueólogos y ensayistas mexicanos del siglo XVIII. Al elegir las voces de los informantes de Sahagún y las que aparecen en otras compilaciones análogas de los siglos XVI-XVII, León Portilla contribuyó incluso, paradójicamente, a ocultar las voces de los indios contemporáneos, que seguían mayormente sin acceder a los medios de difusión de la *ciudad letrada*.“<sup>632</sup>

Trotz dieser berechtigten Kritik ist Portilla einer, der das Trauma der Eroberung benennt, die kulturellen Wurzeln vor allem seinen eigenen Landsleuten näherbringt und ihnen bzw. uns den poetischen Reichtum dieser Dokumente ins Bewusstsein zurückruft. So rettet er sie vor der unbewussten Verdrängung wie vor dem bewussten Vergessen:

„Porque, si es cierto que en muchos de nuestros pueblos el trauma de la Conquista ha dejado honda huella, es también verdad que el estudio conciente de ese hecho imposible de suprimir, será labor de catarsis y enraizamiento del propio ser.“<sup>633</sup>

Die Worte „Reinigung“ und „Verwurzelung des eigenen Seins“ aus Portillas Zitat erinnern an Artauds Vision in Mexiko, der denselben Anlass der spanischen Eroberung

---

<sup>631</sup> **León Portilla, Miguel**, *Nota preliminar*, in **Ders.:** *El reverso de la Conquista. Relaciones aztecas, mayas, incas*, Joaquín Mortiz, México D.F. 2006, S. 7.

<sup>632</sup> Vgl. **Lienhard**, „Voces marginadas y poder discursivo en América Latina“, S. 788f.

<sup>633</sup> **Portilla**, *Nota preliminar*, in **Ders.:** *El reverso de la Conquista*, S. 8.



als künstlerisches Beispiel für seine Theatertheorie benutzt, um ebendiesen, für ihn unumgänglichen, individuellen Katharsisprozess in Gang zu setzen:

„Savoir qu’il y a pour l’âme une issue corporelle, permet de rejoindre cette âme en sens inverse; et d’en retrouver l’être, par des sortes de mathématiques analogies.“<sup>634</sup>

„En même temps que la révolution sociale et économique *indispensable*, nous attendons tous une révolution de la conscience qui nous permettra de guérir la vie.“<sup>635</sup>

Wenn Portilla aus dem später erwähnten *Chilam Balam de Chumayel*, dem Buch der Jaguarpriester zitiert, um darzustellen, wie sehr die Maya die spanische Eroberung und Missionierung beklagten, weil sie von der Inkongruenz zwischen den verkündeten Ideen der Europäer und ihrer brutalen Behandlung irritiert waren<sup>636</sup>, dann können wir uns vorstellen, dass auch Artaud zu seiner Zeit ähnlich beeindruckt von den poetischen und gleichzeitig so deutlichen Bildworten der Indigenen war:

„¡Castrar al sol! Eso vinieron a hacer aquí los dzules. Quedaron los hijos de sus hijos, aquí en medio del pueblo, esos reciben su amargura...“<sup>637</sup>

Portilla beschäftigt sich als Wissenschaftler historisch und sprachlich aus der „Sicht der Besiegten“ mit der Eroberung und präsentierte dafür eine Fülle von Schriften, Kodizes und Zeugnissen. Diese Perspektive hätte Artaud sicherlich gefallen.

#### 4.4 Die Verschränkung der Mythen

Um einen hier noch fehlenden aber wichtigen Bezug zwischen der *Mexikanischen Revolution* und Artauds Indígenabild bzw. das der französischen Avantgarde herzustellen, gehen wir chronologisch kurz einen Schritt zurück, und können so auf das Indígena-Bild vor und während der Unabhängigkeit sowie bis zu Artauds Ankunft in Mexiko einzugehen. Die Kolonisierung verlief in keiner Weise friedlich, und die einzelnen Aufstände der Indigenen gegen ihre neuen Herrscher, die auch in der Tarahumara zu mehreren „Märyern“ führten und schriftlich festgehalten

---

<sup>634</sup> AA, *OC IV, Un athlétisme affectif*, S.125-132, S. 127.

<sup>635</sup> AA, *Messages Rév., Secrets éternels de la Culture*, S. 117- 121, S. 121.

<sup>636</sup> Portilla, *El Reverso de la Conquista, Memoria Maya de la Conquista*, S. 65-110, S. 79.

<sup>637</sup> Portilla, Ebd., S. 78. Vgl. auch die Version in Anónimo: *Chilam Balam de Chumayel*, Madrid 2003, S. 72: „Castrar al Sol! Eso vinieron a hacer aquí los extranjeros. Y he aquí que quedaron los hijos de sus hijos en medio de las gentes, que sólo reciben su miseria.“

wurden, wurden von den Spaniern in der Regel blutig niedergeschlagen und „gerächt“.<sup>638</sup>

„Los *naturales* no aceptaron la autoridad de la Nueva España ni el predominio blanco y mestizo sobre sus tierras. Entonces emprendieron numerosas rebeliones: mixes (1570), zapotecos (1660, 1770), Rarámuri (1690, 1698), mayas (1712, 1761), yaquis (1740, 1767), en fin...pero todas fueron sometidas de forma sangrienta.“<sup>639</sup>

Leopoldo Zea kommentierte, dass die Indigenen im darauffolgenden Unabhängigkeitskampf in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts zwar aktiv an diesem und an der Suche nach einer nationalen Identität beteiligt waren<sup>640</sup>, aber als mögliche Identifikationsfiguren dann schnell wieder in Vergessenheit gerieten.

Zu den Errungenschaften der Unabhängigkeit Mexikos zählte daher leider nicht die verbesserte soziale Stellung der indigenen Völker, obwohl die schrittweise korrigierte Rechtsstellung auf dem Papier durch die offiziell erklärte Abschaffung der Sklaverei in den Jahren 1810 durch Miguel Hidalgo, 1813 durch José Maria Morelos und 1829 durch Vicente Guerrero mit dessen Dekret 1857 in die Verfassung aufgenommen wurde.<sup>641</sup> Diese Tatsache konnte auch durch eine naturrechtlich aufgeklärte oder später naturalistische, romantische Sicht auf den Indigenen in der Literatur des 19. Jahrhunderts nicht tiefgehend verändert werden. Dennoch trug die indigenistische Literatur, die sich mit der historischen und sozialen Rolle des Indigenen

---

<sup>638</sup> **Las Casas**, *Brevísima Relación*, S. 37: „Y porque algunas veces, raras y pocas matavan los yndios algunos christianos con justa razón y santa justicia: hizieron ley entre si, que por un christiano que los yndios matassen: avian los christianos de matar cien yndios.“ **Dunne**, *Las antiguas misiones, Parte Primera*, S. 128: „Mas, ciertamente la revuelta de 1652 y el martirio de un segundo misionero en el espacio de dos años, fueron un serio contratiempo que vino a impedir el avance de las misiones entre los tarahumares.“

<sup>639</sup> **Vértiz de la Fuente**: „Los excluidos“, S. 57.

<sup>640</sup> Mehr als die Figur des Indigenen wurde jedoch das Bild der Marienerscheinung der „Nuestra Señora de Guadalupe“ zum Symbol der Unabhängigkeitsbewegung. Die so bekannte und bis heute sehr verehrte „Nuestra Señora de Guadalupe“, mit deren Bild als Standarte oder Fahnenersatz der Unabhängigkeitskämpfer und Gemeindepfarrer Miguel Hidalgo 1810 in der Kleinstadt Dolores (Guanajuato) den Unabhängigkeitskampf beginnt, war im Jahr 1531 im Wald von Tepeyac mehrmals dem indigenen Juan Diego erschienen. 1649 wurde die bekannte Version auf Náhuatl, „Nican Mopohua“, veröffentlicht. Vgl. hierzu auch **Léon-Portilla, Miguel**: „Literatura en náhuatl clásico y en las variantes de dicha lengua hasta el presente“, in **Garza/ Baudot**: *Historia de la literatura mexicana, Volumen I*, S. 131-183, S. 157f.

<sup>641</sup> Vgl. hierzu **Dicc. Porrúa, A-N**, Stichwort „Esclavitud, Abolición“, S. 715. Abgesehen davon, dass ein Großteil der Sklaven zu diesem Zeitpunkt nicht mehr die Indigenen, sondern zuvor importierte schwarze Sklaven aus Afrika waren, dauerte die reale Umsetzung weit länger als die Niederschrift auf dem Papier.

beschäftigte, vielleicht dazu bei, den Indigenen als literarisches Subjekt zumindest in das Bewusstsein des gebildeten Lesers zu rücken.<sup>642</sup>

Zum Ende des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts breitete sich im mexikanischen Volk ein allgemeiner Unmut aus, der sich vor allem aus den Konsequenzen des diktatorischen, restriktiven und latifundistischen Regierungsstils des Präsidenten Porfirio Díaz erklären lässt.

Extreme Armut auf dem Land und unter den Arbeitern vereinten die sozialpolitischen Interessen und Forderungen der Indigenen, der Bauern und der Arbeiterklasse so, dass unter den allgemein bekannten Anführern der einzelnen Bewegungen wie durch Emiliano Zapata und Pancho Villa 1910 die erste soziale Revolution in Mexiko ausbrach.<sup>643</sup>

Ein literarisch beispielhafter Ausdruck dieser Zeit ist das Werk Mariano Azuelas *Los de abajo*, in denen der Indigene als literarische Figur jedoch keine Rolle spielt. Die Zeit nach der Revolution 1910 ist von künstlerischen Ausdrucksformen wie dem *Estridentismo* und *Muralismo*, sowie Künstler-Gruppen wie den *Contemporáneos* geprägt. Bei künstlerischen und politisch-kommunistischen Aktivitäten, wird „der“ Indigene zwar (Identitäts-)Objekt der Kunst oder der politischen Forderungen, aber agiert kaum als Subjekt in der Gesellschaft geschweige denn, dass er einen entscheidenden (künstlerischen oder politischen) Einfluss ausüben kann.<sup>644</sup> Wie schon

---

<sup>642</sup> Vgl. hierzu **Rössner**, *Die Literatur Neu-Spaniens bis zur Unabhängigkeit Mexikos*, in **Ders.**, *Lat.amerik. Lit.geschichte*, S. 110-116. Vgl. auch **Hölz**, *Mexiko im 19. Jahrhundert*, Ebd., S. 137-149, S. 144: „Nachdem die Conquistaideologie die moralische, soziale und zivilisatorische Unterlegenheit des Indio noch bis ins 19. Jh. verbreitet hatte, arbeitet die indianistische Literatur dem Vorurteil der »barbarischen« und »heidnischen« Sittenverrohung entgegen. [...] Symptomatisch ist, daß der Autor [José María Lacunza] mit der Idealisierung der Indios durchaus die Tradition des aufklärerischen und romantischen Exotismus eines Marmontel oder Chateaubriand fortführt. Der Naturzustand hat hier bereits ein so hohes moralisches und soziales Verantwortungsbewusstsein erreicht, daß dieses nicht mehr durch die kulturelle Selbstverleugung des Indio aufgewertet werden muß.“

<sup>643</sup> Vgl. **Meyer-Minnemann, Klaus/ Borsò, Vittoria/ Rössner, Michael**: „Modernismo und Modernisierung: der geschichtliche Wandel um die Jahrhundertwende“, in **Rössner**, *Lat.amerik. Lit.geschichte*, S. 200-205, S. 203f.

<sup>644</sup> Vgl. **Wentzlaff-Eggebert**, *Die hispanoamerikanischen Avantgardebewegungen*, in **Rössner**, *Lat.amerik. Lit.geschichte*, S. 251-254 (*Mittelamerika und Mexiko*).

Auch wenn der guatemaltekeische Schriftsteller Miguel Ángel Asturias seine Mayawurzeln betont, die Malerin Frida Kahlo mit ihrer Kleidung, Haarpracht und dem Schmuck ihre indigene zapotekische Herkunft (durch die vom Istmo de Tehuantepec stammende Mutter) zelebriert, und auch wenn die Muralisten Rivera, Siqueiros und Orozco sich in Fresken mit der indigenen und für sie *mythischen* Vergangenheit auseinandersetzen, ist der reale indigene Einfluss auf die großen Kunstströmungen in Mexiko sehr gering: „P.-S. – Je sais bien que lorsque je parle de l’impersonnalité de l’art au Mexique on peut me rétorquer : Diego Rivera. Oui, il y a dans les fresques de Diego Rivera un embryon de personnalité. Que l’on m’excuse, mais cet embryon est encore débile. D’autre part, Diego Rivera a

angesprochen, grenzt sich Artaud deshalb bewusst und weitgehend von den künstlerischen – da durch Paris geprägten Bewegungen – der 1930er Jahre in Mexiko ab.<sup>645</sup> Eine Spur des ersehnten „indigenen“ Ausdrucks findet er jedoch bei seiner Freundin, der Malerin Maria Izquierdo, und seinem Freund, dem Bildhauer Monasterio:

„Seule la peinture de Maria Izquierdo témoigne d’une inspiration vraiment indienne. [...] La peinture de Maria Izquierdo prouve que l’esprit rouge n’est pas mort: que sa sève bouillonne avec une intensité accrue du fait même du long travail d’attente, d’incubation, de macération.“<sup>646</sup>

„Le jeune sculpteur Monasterio fait voir dans ses pierres taillées qu’il a ressenti l’oppression intellectuelle du Mexique et, certes, on sent que dans sa pierre quelque chose est en gestation, bien que *la forme* soit encore entachée des spéculations plastiques à la mode de la sculpture parisienne.“<sup>647</sup>

Diese zählen jedoch nicht zu den damals in Europa bekannten mexikanischen Künstlern.

Insgesamt kann man feststellen, dass besonders das nie wirklich definierte Ende der *Mexikanischen Revolution* in der bewegten Zeit der 1920er und 30er Jahre auf beiden Kontinenten den Boden für mehrere Mythen genährt hat. Gleichzeitig geschieht eine bis heute andauernde Entmythisierung dieser Mythen durch die aktuellen sozio-kulturellen, wirtschaftspolitischen alarmierenden Umstände.

Im Zusammenhang mit dem Indígena-Bild spricht Zea vom Selbstfindungsprozess des Mexikaners durch die „inspirierende“ Mexikanische

---

travaillé à Paris, et cela ne manque pas de se voir.“ **AA**, *Messages Rév.*, *Un technicien du travail de la pierre: Monasterio*, S. 143- 148, S. 147f. **Schneider** fragt sich 1975 in seinem Vorwort zur mexikanischen Ausgabe von *Viaje al país de los tarahumares*, ob dieses Zitat der Grund für die damalige Ablehnung der Veröffentlichung seines Artikels in Mexiko war: „¿No sería por estas apreciaciones de Artaud que el texto no fue publicado en la época en que se escribió? ¿Un extranjero criticando directamente al “monstruo sagrado” de la plástica oficialista nacional?“

<sup>645</sup> Vgl. jedoch Kommentar von **Gaudry**, in dem er sagt, dass sich Artaud der Künstlergruppe der *Contemporáneos* angeschlossen hätte. Wahrscheinlich sind damit mehr die persönlichen Kontakte gemeint, die Artaud nutzt, als das Künstlerprogramm dieser Gruppe. **Gaudry, François**: „Artaud au Mexique“, in *Mélusine*, L'Âge d'Homme, n°8, Paris 1986, S. 111-123, S. 114: „Il a retrouvé dès son arrivée à Mexico le poète Luis Cardoza y Aragón que Robert Desnos lui avait présenté quelques années auparavant à Paris. Grâce à lui, il se lie au groupe des Contemporains (José Gorostiza, José Ferrel, Samuel Ramos, Xavier Villaurutia [sic]) et peut publier des articles dans le tout récent supplément du quotidien gouvernemental *El Nacional Revolucionario*.“

<sup>646</sup> **AA**, *Messages*, *La Peinture de Maria Izquierdo*, *Maria Izquierdo*, *Deux Notes*, S. 149-155, S. 149/S. 155.

<sup>647</sup> **AA**, *Messages*, *Un technicien du travail*, S. 143. Vgl. hierzu auch **Canclini**: „Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernización?“, S. 65-93, in **Ders.**, *Culturas híbridas*, S. 75. „No fue tanto la influencia directa, trasplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente, sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo, y en un caso, el mexicano, en plena revolución.“

Revolution und ihrem „Mythosprofil“ sowie von der damaligen momenthaften Mischung der sozialen Schichten und Herkunft, die auch den Indigenen integrierte:

„La Revolución, con su poderosa sacudida, permitió al hombre de México encontrarse a sí mismo. [...] En muchas ocasiones nuestra Revolución adquiere los perfiles de un gran mito inspirando los más contradictorios programas revolucionarios de carácter político y social.“<sup>648</sup>

„La revolución vino a ser un gran crisol donde grupos raciales aún no contaminados se fundieron en la gran masa mestiza. La sangre se mezcló en toso los puntos del país. Se rompieron las barreras sociales que, con pretextos más económicos que raciales, se mantuvieron durante la etapa porfirista.“<sup>649</sup>

Ramos meint hier hingegen im Zuge seiner nicht umstrittenen Identitätsdiskussion über sein Volk:

„Se dejó conquistar tal vez porque ya su espíritu [del indio] estaba dispuesto a la pasividad. [...] El indio actual no es un artista; [...] El estilo monumental de la época precortesiana revela una escasa fantasía, dominada casi siempre por un formalismo ritual. [...] ¿Acaso el alma indígena no tendría esa misma «apatía e insensibilidad» [como el espíritu egipcio]?“<sup>650</sup>

Damit fördert der frankophile Autor wohl ohne es zu wollen<sup>651</sup> ein etwas undifferenziertes und sehr deterministischen Bild von „dem“ Indio und unterfüttert den Mythos vom passiven, unzugänglichen, phantasielosen Indigenen und das Klisché vom „faulen“ Mexikaner:

„Una masa de población miserable e inculta, pasiva e indiferente como el indio, acostumbrada a la mala vida; una minoría dinámica y educada, pero de un individualismo exagerado por el sentimiento de inferioridad, rebelde a todo orden y disciplina.“<sup>652</sup>

„Es evidente que las razas de color no poseen espíritu dominador.“<sup>653</sup>

---

<sup>648</sup> **Zea, Leopoldo:** „La Revolución como conciencia de México“, S. 15-25, in **Ders.**, *Conciencia y Posibilidad del Mexicano*, S. 23.

<sup>649</sup> **Zea, Leopoldo:** „Respuesta de la Revolución“, S. 115-127, in **Ders.**, *Conciencia y Posibilidad del Mexicano*, S. 121.

<sup>650</sup> **Ramos,** *La imitación de Europa en el Siglo XIX, El «egipticismo» indígena*, S. 36-40, in **Ders.**, *El perfil del hombre*, S. 36f.

<sup>651</sup> In der lat. Literaturgeschichte wird sein Vorhaben zumindest wie folgt zusammengefasst: „Etwa zehn Jahre später reagiert Samuel Ramos auf die erfolgte Öffnung unter Präsident Cárdenas und macht in *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) die Integration der Kultur Mexikos in die abendländische Geschichte zur expliziten Aufgabe des Mexikaners. Die selbstzerstörerische Wirkung einer Verdrängung der Vergangenheit und der Ablehnung des »hispanischen Elements« sowie der intellektuellen Traditionen des Porfiriats wird bewußt gemacht und vom Appell zur Erlangung eines positiven Selbstverständnisses begleitet.“ Vgl. auch **Borsò, Vittoria**, „Mexiko 1910-1968: der Mythos der Revolution“, S. 263-283, in **Rössner**, *Lat. amerikanische Lit.geschichte*, S. 269.

<sup>652</sup> **Ramos,** *El «egipticismo» indígena*, in **Ders.**, *El perfil del hombre*, S. 40.

<sup>653</sup> **Ramos,** *El perfil del hombre*, in **Ders.**, *El perfil del hombre*, S. 97-110, S. 106.

Artaud gerät 1936, zwei Jahre nach der Veröffentlichung dieses Werks und 26 Jahre nach der Revolution in Mexiko in diese von Projektion und Mythen aufgeladene Zeit. Und Artaud kommt aus dem Mythos-durstigen Ambiente der französischen Avantgarde. Die schon angesprochene ambivalente Verstaatlichungspolitik des damaligen mexikanischen Präsidenten Lázaro Cárdenas sowie seine verbessernden Maßnahmen im Agrarbereich durch die Auflösung von Großgrundbesitz, die Neuverteilung des Ackerlandes und die Schaffung von Gemeindeland förderten die Entwicklung der Landbevölkerung und der Arbeiter in seiner Amtszeit von 1934 bis 1940. Cárdenas politische Umsetzungen gehen zwar in beachtlichem Teil auf die früheren sozialen Forderungen der Revolution ein, können aber, wie wir bereits an Artauds Kommentaren feststellten, nicht immer als pro-indigenistisch bezeichnet werden, auch wenn in diesem Punkt die Meinungen auseinandergehen.

„En el siglo XX, los pueblos naturales intevinieron en la Revolución solicitando tierras y mejores condiciones de vida, y no obstante la reforma agraria y la creación de ejidos continuaron la marginación y la pobreza.“<sup>654</sup>

„La politique du gouvernement *n'est pas Indianiste*, je veux dire qu'elle n'est pas d'esprit Indien. Elle n'est pas non plus Pro-Indienne quoi que les journaux racontent.“<sup>655</sup>

Im Werk des Anthropologen Plancarte *El problema indigena Tarahumara* lesen wir z. B., dass Cárdenas in der Sierra Tarahumara sogar als „Presidente Indigenista“ bezeichnet, gefeiert und geschätzt wurde, da er mit einer Schule für indigene Lehrer in Guachochi und materieller und finanzieller Hilfe im Krisenjahr 1939 die indigene Bevölkerung unterstützte und sie angeblich durch Schaffung von Gremien an politischen Prozessen teilnehmen ließ.

„Cárdenas, el Presidente Indigenista, es para ellos [los indígenas tarahumares] su *sirínua*, o gobernador mayor, por la protección y ayuda que les brindó durante su gobierno.“<sup>656</sup>

---

<sup>654</sup> Vértiz, „Los excluidos“, *Proceso*, S. 57f. Vgl. auch Zea, *Respuesta de la Revolución*, S. 119: „Ahora bien, este reparto [de tierra], como es de suponerse, no ha sido realizado de acuerdo con los simples intereses de los campesinos, sino de acuerdo con los intereses de la clase que nuevamente ha tomado la dirección de la nación. [...] De aquí que la reorganización de la propiedad de la tierra se haya realizado de acuerdo con diferentes criterios, según las necesidades e intereses de la clase dirigente. Estos criterios han dado lugar a grandes repartos, como los realizados durante el régimen cardenista, o a su freno en tiempos recientes.“

<sup>655</sup> AA, *Œuvres, Lettre à Jean Paulhan, Mexico, 23 avril 1936*, S. 663-667, S. 665.

<sup>656</sup> Plancarte, Francisco M.: *Patrones Culturales*, S. 21-59, in Ders. *El Problema Indigena Tarahumara*, Memorias del Instituto Nacional Indigenista Vol. V, México D.F. 1954, S. 29. Vgl. auch Ebd. S. 36: Plancarte schildert erneut die Dankbarkeit der Indigenen gegenüber bestimmten Präsidenten und ihrer pro-indigenistischen, fortschrittlichen wie unterstützenden Politik. Hier spricht jedoch offensichtlich eine politisch gefärbte Stimme, die Teil einer Verfasserstrategie ist.

Die Distanz zwischen sozialistisch betonter Erziehungs- und Wirtschaftspolitik und den politisch ausgeklammerten indigenen Völkern, die den offiziellen Maßstäben entsprechen müssen, um sich in die bestehenden Systeme „erfolgreich“ zu integrieren, löst in Artaud die bereits besprochene Krise seiner mythisch-magischen Vorstellung von Mexiko aus:

„Et bien qu’officiellement le préjugé de race soit combattu, il y a un état d’esprit plus ou moins conscient, *mais général*, qui veut que les Indiens soient encore de race inférieure. On continue tout de même à prendre les Indiens pour des sauvages. On considère la masse Indienne comme inculte et le mouvement qui domine au Mexique est «d’élever les Indiens incultes jusqu’à une notion occidentale de la culture, jusqu’aux bienfaits (SINISTRES) de la civilisation».<sup>657</sup>

Die Abwesenheit der indigenen und kulturell verinnerlichten Elemente innerhalb der mexikanischen Gesellschaft und die ambivalente Beziehung zur eigenen Vergangenheit<sup>658</sup> motivieren den Poeten, sich ca. 1500 Kilometer entfernt von Mexiko-Stadt in den Norden zu begeben. So muss er seine europäisch geformte, poetische Vision des Indigenen nicht verwerfen.

„Ce n’est pas le Mexique contemporain que visite Artaud mais, comme l’a déjà noté Todorov, un Mexique passé et mythique à l’échelle de ses rêves. Et pourtant, malgré certaines tendances à l’exotisme visant à l’idéaliser l’Autre, le Mexique chez Artaud n’est pas représenté d’un point de vue naïf ou réducteur.<sup>659</sup>

## 4.5 Der Indigene und Artaud in der französischen Avantgarde

---

<sup>657</sup> AA, *Œuvres, Lettre à Jean Paulhan*, S. 665f.

<sup>658</sup> Im klassischen, anerkannten und umfangreichen **Porrua Lexikon** tauchen die Begriffe „indígena“ oder „indigenismo“ auffallend verkürzt auf. Unter „indígena“ lesen wir lediglich die Aufzählung einer Reihe von indigenen Völkernamen und die jeweilige Anzahl. Unter „indigenismo“ werden wir auf das Stichwort „Asuntos indígenas“ verwiesen, unter dessen Stichwort man lediglich nachlesen kann, dass 1936, also unter Cárdenas, ein Organ mit dem Namen „Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas“ gegründet wurde, welches die Lebensbedingungen der Indigenen untersuchen sollte, um diese zu verbessern.

Um diese reduzierte Information zumindest ein wenig zu aktualisieren, erscheint es hier wichtig zu erwähnen, dass aus der zitierten Institution 1948 das politisch integrierte „Instituto Nacional Indigenista“ (INI) wurde, welches heute als „Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas“ (CDI) mit den einzelnen indigenen Bevölkerungen in Form von Hilfsprogrammen, Weiterbildungen, materieller und finanzieller Unterstützung zusammenarbeitet und Informationen zu den jeweiligen Problematiken und Kulturen publiziert.

<sup>659</sup> Antle, Martine: „Artaud et le Primitivisme“, in: Penot-Lacassagne, Olivier (prés. et réun.): *Antonin Artaud 1, modernités d’Antonin Artaud*, La Revue des Lettres Modernes, Paris-Caen 2001, S. 169-177, S. 173.

Wie sich das Bild des Indigenen in der französischen Avantgarde widerspiegelt, soll hier kurz angesprochen werden. Denn Artaud ist, wie wir anhand seines Kulturverständnis schon sehen konnten, durch seine europäisches kulturelles Umfeld geprägt. Als Künstler interpretiert er Gesehenes und Gelesenes frei und umwebt sein Bild des Indigenen mit mythisch-magischen Ideen:

„Ils [les Indiens] sont les héritiers d'un temps où le monde possédait encore une culture, une culture qui était la vie. Car pour eux la civilisation ne peut pas être séparée de la culture, et la culture du mouvement même de la vie. Ils le savent, et ils le disent, dans un langage que nous n'arrivons plus à comprendre car nous sommes trop intelligents.“<sup>660</sup>

Artauds mythisierende Verklärung des Indigenen hat Tradition in der Literaturgeschichte. In Europa und Frankreich ist der Indigene – der in beeindruckender Begriffsvielfalt auch als Primitiver, Indianer oder Indio, als (edler) Wilder, Barbar, Eingeborener etc. bezeichnet wird – seit Jahrhunderten in den verschiedenen Facetten zum Objekt der literarischen Neugier, Projektion, Romantik, phantasievollen Paradiessehnsucht und nicht zuletzt auch der verschiedenen Wissenschaften geworden. Dabei bewegte sich die literarische Einschätzung des „primitiven“ Fremden ähnlich wie in der neu-spanischen Rezeption (– nur weniger mit der religiösen Komponente –) zwischen zwei Polen: auf der einen Seite die extreme Abneigung oder Angst und auf der anderen Seite die romantisch euphemisierende Bewunderung des Paradiesbewohners, der voller Tugenden, Reinheit und Unschuld ist und im Gegensatz zum dekadenten Europäer den als Fakt angenommenen Naturzustand nie verlassen habe. Zu den ersten theologischen Ideen und Diskussionen bezüglich der Menschenwürde der Eingeborenen in der frühen Kolonialzeit kommen in den folgenden klassisch, rational, humanistisch und dann romantisch geprägten Epochen philosophische, positivistische, religionswissenschaftliche, anthropologische, ethnografische und psychologische Studien, Thesen, Überlegungen und Mutmaßungen hinzu.<sup>661</sup> Die kategorisierende Frage, ob Artaud durch seine mexikanischen Texte als „indigenista“ oder „indianista“ bezeichnet werden soll, steht hier nicht zur Debatte. Es geht um eine verbesserte Sicht auf seine mexikanischen Texte.<sup>662</sup>

---

<sup>660</sup> AA, *Lettre à Jean Paulhan*, S. 666.

<sup>661</sup> Eine eigenständige Abhandlung über das Bild des Indigenen in der französischen Literaturgeschichte ist eine sicherlich bereits erfüllte und wenn nicht, dann zumindest eine sich lohnende Aufgabe und soll hier nicht unternommen werden.

<sup>662</sup> „Indigenistas“ sind die Vertreter, die sich kritisch mit der Realität, der Kultur und den Lebensbedingungen der Indigenen auseinandersetzen. „*Lit.Díc. de la obra de tema indígena en la que*



Trotz des surrealistischen Anspruchs der Verschmelzung der Gattungen sind für Artaud die zentralen künstlerischen Ausdrucksmedien die Poesie und das Theater. Kurz vor der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert wird in diesen künstlerischen Strömungen in Paris sichtbar, wie z. B. die später unter dem Begriff der Symbolisten<sup>663</sup> zusammengefassten Dichter Mallarmé, Verlaine und Rimbaud sowie auch der für das Avantgarde-Theater bestimmende Autor Alfred Jarry, einen neuen Weg in Kunst und Kultur begehen. Wichtig ist dabei die schon erwähnte Loslösung von allgemein gültigen Gattungsgrenzen, von festgelegten Formen, Inhalten und klaren Zuschauer- und Leserprofilen. Die in der französischen Literaturgeschichte zurecht erwähnte Dichte und beschleunigte Kreation der künstlerisch tonangebenden Richtungen und Künstler-Gruppen wie dem Dadaismus, Futurismus, Surrealismus etc. kennzeichnen die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und vor allem die Zeit zwischen den beiden einschneidenden Weltkriegen.<sup>664</sup>

Die bisherigen gesellschaftlichen Normen, Formen und Inhalte, die durch den ersten Weltkrieg entwertet wurden, gehen bei den europäischen Künstlern wie den Dadaisten mit der schon zuvor betonten Ablehnung des Rationalen einher und führen hin zu scheinbar willkürlichen, schnellen, zerstörerischen, gleichzeitigen Impulsen, die aus dem Unbewussten kommen und keinen Sinn mehr stiften sollen.<sup>665</sup> Durch die Auflösung und Verdrängung der Vernunft wird das Unbewusste als rettender Gegenpol und als unendliche kreative Quelle für Maler, Literaten, Bildhauer, Schauspieler etc. entdeckt und ausgeschöpft. Das Element des Unbewussten, das man in „primitiven

---

cobra particular importancia una visión crítica sobre la vida y el destino de la poblaciones autóctonas y los aspectos y factores sociales que los determinan. Se suele contraponer este término a *indianista* (**La Enciclopedia**, Volumen 11, Stichwort *indigenista*, Salvat Editores S.A., Madrid 2004.) Ein „indianista“ stellt die indigenen Traditionen idealisiert und wenig kritisch dar. „adj. Dic. de la obra que, dentro de la literatura iberoamericana, tratan de la vida y costumbres de los pueblos nativos con predominio de la idealización de la realidad y ausencia de espíritu crítico.“ (**La Enciclopedia**, Volumen 11, Stichwort *indianista*, Salvat Editores S.A., Madrid 2004.) Bei Artaud kann man beides finden: „Or, cette Sierra habitée et qui souffle une pensée métaphysique dans ses rochers, les Tarahumaras l’ont semée de signes, de signes parfaitement conscients, intelligents et concertés.“ (**AA**, OC IX, *La Montagen des Signes*, S. 38). „Toute la vie des Tarahumaras tourne autour du rite érotique du Peyotl.“ (**AA**, OC IX, *La Race des Hommes Perdus*, S. 81) Vgl. auch **AA**, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 41 und **AA**, Ebd., *Une Race-Principe*, S. 69. Artaud benutzt seine Argumente in der indigenen Darstellung für Ausdruckskonzeption und sein Künstlerverständnis. Bsp. für einen mexikanischen „indigenistischen Roman“, vgl. **Gregorio López y Fuentes** „El indio“, den **Rössner** in seinem Artikel *La Fable du Mexique* auf den Seiten 58-60 bespricht.

<sup>663</sup> Vgl. zu Symbolisten: **Grimm**, *Die Flucht aus der Wirklichkeit*, S. 283-289, in **Ders.**, *Frz. Lit.geschichte*, S. 286ff.

<sup>664</sup> **Grimm**, *Bewältigungen des Ersten Weltkrieges*, in **Ders.**, *Frz. Lit.geschichte*, S. 302f.

<sup>665</sup> **Grimm**, *Bewältigungen des Ersten Weltkrieges*, in **Ders.**, *Frz. Lit.geschichte*, S. 303f.

Kulturen“ mit einem unberührten mythischen Grund verbindet und die anti-kolonialistische Haltung vieler europäischer Künstler rücken letztgenannte näher an fremde, „exotische“ Kulturen, deren indigene Bewohner teilweise anknüpfend an den romantischen Fokus des 19. Jahrhunderts nun als Inspirationsquelle für das eigene Unbewusste Modell stehen sollen. „Primitive“ Riten und Mythen aus aller Welt – aber bevorzugt aus dem asiatischen, afrikanischen und lateinamerikanischen Raum – bieten den französischen Intellektuellen und besonders den Surrealisten einen willkommenen Fundus für ihre eigenen schöpferischen Prozesse.

„On s'intéresse aussi aux arts primitifs de l'Amérique. Par exemple on note une "Exposition de l'art de l'Amérique" en 1928 au Pavillon de Marsan, et une "Exposition de l'art des Incas" au Musée Ethnographique du Trocadéro en juillet 1933.“<sup>666</sup>

„L'intuition poétique, retrouvant d'instinct ce que les mythologues mettent au jour par leurs recherches, ne peut que se griser de son propre pouvoir. C'est dans cette perspective qu'il faut tenter de situer le "legs mythique", présent dans les œuvres surréalistes.“<sup>667</sup>

Darunter ist auch der surrealistische Schriftsteller und Ethnograf Michel Leiris, der durch eine lange Expedition nach Afrika und deren Verschriftlichung in Form eines Reisetagebuchs mit *L'Afrique Fantôme* (1934), seine ethnologischen Erkenntnisse mit surrealistischen Methoden kombiniert und so seine starke Anziehung zu „primitiven“ Kulturen verarbeitet.<sup>668</sup> Dieses neu definierte Interesse am indigenen Fremden erklärt

---

<sup>666</sup> **Rodack**, *Les courants mexicains en France de 1920 à 1935*, in **Dies.**, *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, S. 127.

<sup>667</sup> **Tamuly, Annette**: „Les sources du mythe et le "legs mythique"“, S. 87-97, in **Dies.**, *Le surréalisme et le mythe*, New York 1995, S. 97.

<sup>668</sup> Vgl. **Slaneys** Kommentar über die Verbindung zwischen französischer Anthropologie und dem Surrealismus, in **Slaney**, *Artaud dans la Sierra Tarahumara*, S. 134: „C'est-à-dire qu'elle [l'ethnographie] doit redevenir plus surréaliste, comme elle l'a déjà été au tout début de l'anthropologie française, alors que les recherches sur le terrain, l'ethnologue et l'art surréaliste étaient inséparables, pas seulement au niveau de l'idéologie mais en ce qui concerne les personnes en cause.“ Vgl. auch **Slaney**, Ebd., S. 136: „Artaud était un primitiviste aussi convaincu que tout autre surréaliste, perspective que l'anthropologue et artiste surréaliste Michel Leiris qualifie aujourd'hui rétrospectivement de « inverted racism » (« racisme inversé ») (Price et Jamin 1988).“ Vgl. auch **Durozoi, Gérard**: *Antonin Artaud, L'aliénation et la folie*, Larousse, Paris 1972, S. 159 (*Artaud et l'ethnologie*) wenn **Durozoi** in seinem Text **Claude Roy** zitiert, um die geistige Nähe zwischen Artaud und Leiris zu veranschaulichen: „On trouve en particulier dans cette *Afrique fantôme* [de Michel Leiris] de nombreux passages où s'exprime ce dégoût envers l'Europe, et l'on sait que Leiris participa de 1930 à 1933 à l'expédition Dakar-Djibouti dans l'espoir de retrouver un sens du sacré décidément absent de France. [...] «Si les deux hommes [Artaud et Leiris] se recourent, se rejoignent, c'est comme les flammes d'un même feu qui se mêlent. Ce n'est pas des «idées en l'air» qu'ils expriment, mais une même passion dans le sang qui les habite» (N.R.F. 149, mai 1965, p. 896).“ Vgl. auch **Goodall, Jane**: „Voyaging into Gnosis“, in **Dies.**: *Artaud and the Gnostic Drama*, Clarendon Press, Oxford/Oxford University Press, New York 1994, S. 134-164, S. 149: „James Clifford defines a 'surrealist ethnography' whose exemplars include Bataille, Michel Leiris, Robert Desnos, Raymond Queneau, Roger Caillois, and André Masson. Although Artaud was never associated with any of the collective enterprises in which these other ex-Surrealists were engaged, he is responding in certain similar ways to a shared milieu.“ Vgl. auch **Russo**, die sich mit einem Teil von

auch die Suche nach einem neuen Mythos in der eigenen durch den verheerenden Krieg, das materialistische Bürgertum, die Industrialisierung, den allgemeinen „Fortschritt“ und andere kulturelle und soziale Faktoren entmythisierten Gesellschaft.

In Folge der Auflösung des Dadaismus gründet sich dann die Gruppe der Surrealisten unter André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Benjamin Péret und Philippe Soupault. Artaud schließt sich diesen bald darauf an, weil er in ihren und dann seinen neuen Schreib- und Maltechniken<sup>669</sup> einen befreienden Weg sieht, um zum „wahren“ Unbewussten zu gelangen und so als Künstler auf das Individuum und die Gesellschaft verändernd zu wirken.

„Pour le Surréalisme, la liberté est une énergie passionnée qui brûle en nous et transfigure le monde : elle est ce que nous avons, et qui commande nôtre révolte.“<sup>670</sup>

Trotz der offensichtlichen gemeinsamen Ziele und Visionen ist die Beziehung zwischen den Surrealisten und Artaud schon mit Beginn der Zusammenarbeit an sehr zwiespältig und komplex. Außerdem wird die heterogene Gruppe der Surrealisten immer wieder durch Austritte, Proteste, Ausschlüsse und sogar mehrere Suizide verunsichert.<sup>671</sup> Ein großer Teil der Surrealisten agiert vor allem auf Basis des ersten

---

Michel Leiris Schriften und Mythosverständnis und dessen Auseinandersetzung mit André Massons Werk beschäftigt. **Russo, Adélaïde:** „Muthos et prophétie: l'élaboration d'une mythologie moderne, poète, peintre, oracle“, in **Chénieux-Gendron, Jacqueline/ Vadé, Yves (réun. et prés.),** *Pensée mythique et surréalisme*, Paris 1996, S. 209-228, S. 224ff. Vgl. auch **Weisz, Gabriel:** *Dioses de la Peste – un estudio sobre literatura y representación*, siglo xxi editores, s.a. de c.v. en coedición con la facultad de filosofía y letras de la UNAM, México D.F. 1998, S. 76f. Vgl. zu Leiris surrealistischem und ethnologischer Tätigkeit auch **Klengel, Amerika-Diskurse**, S. 168f.

<sup>669</sup> **Grimm, Bewältigungen des Ersten Weltkrieges**, in **Ders., Frz. Lit.geschichte**, S. 304ff.

Improvisiertes, spontanes und assoziatives Schreiben, das den Intellekt ausschalten und den Weg zum unbewussten Ausdruck freimachen soll: „écriture automatique“ (Ebd., S. 306)., aus dem Schlaf heraus kreieren („époque des sommeils“, Ebd., S. 306), Zufallsspiele und Zufallskreationen als „ästhetisches Prinzip“, die eine tieferliegende Wahrheit im Unbewussten zu Tage bringen („hasard objectif“, Ebd., S. 304), durch Träume und irrationale Elemente inspiriert etc. Vgl. auch **Durozoi, Gérard/ Lecherbonnier, Bernard:** *Le Surréalisme, Théories, Thèmes, Techniques*, Paris 1972, S. 33-37, S. 35: „L'exploration du rêve et surtout l'expérience des sommeils doublent rapidement la première voie d'accès. En septembre 1922, sous l'impulsion de Crevel qui a reçu un début d'initiation spirite, le groupe se livre à des expériences de pensée parlée sous état d'hypnose [...]“.

<sup>670</sup> **Picon, Gaëtan:** *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Editions Gallimard Paris 1967, S. 45. Vgl. auch seinen Kommentar S. 44 : „Et le Surréalisme a cru qu'il suffisait de la destruction et de la révolte pour retrouver parmi les ruines le chemin de notre liberté native. Il croit à la possibilité du salut, à la rédemption de l'homme par la liberté du rêve et du désir.“

<sup>671</sup> **Vigier, Luc (prés.):** *Le Surréalisme*, Editions Gallimard 2006, S. 18/19 (Synopsis historique du surréalisme). Vgl. zum Bsp.: „1919 : Suicide de Jacques Vaché. [...] 1923 : Vives tensions entre surréalistes et dadaïstes [...], [...] 1926 : Exclusion de Vitrac, d'Artaud et de Soupault. [...] 1928 : Départ de Desnos. Tentative de suicide d'Aragon, à Venise. [...] 1929 : Tensions [...], Suicide de Jacques Rigaut. [...] 1930 : Cabale contre Breton [...], [...] 1932 : Affaire Aragon qui aboutit à son départ du groupe surréaliste. [...] 1935 : Suicide de Crevel. [...] 1938 : Rupture avec Eluard. 1939 : Dalí est exclu du groupe.“

Manifests von 1924 und unter der zeitweise sehr umstrittenen Leitung von André Breton. Politisch orientiert provozieren diese Surrealisten mit ihren Aktionen vor allem die bürgerliche Öffentlichkeit.<sup>672</sup> Artaud ist jedoch an einer „konkreten“<sup>673</sup> und tiefer gehenden „Sur-realität“ interessiert, die den Menschen durch die kompromisslose Verbindung von Kunst und Leben von innen wandeln soll. Deshalb sind seine Projektvorschläge und -umsetzungen nicht weniger provokant oder radikal als die seiner Kollegen. Aber sie besitzen nicht den von Breton eingeforderten politischen Schwerpunkt. Nach Artauds erzwungener Trennung von den Surrealisten, wurden seine und Vitrac's Theateraufführungen von seinen ehemaligen Kollegen stark kritisiert, bewusst gestört und unterbrochen.<sup>674</sup>

Artauds war während seiner aktiven Teilnahme bei den Surrealisten im „Bureau de recherches surréalistes“ tätig, dessen Leitung er für kurze Zeit im Jahr 1925 übernommen hatte. Dies und die Leitung der dritten Ausgabe der Zeitschrift „Révolution surréaliste“, die die Surrealisten mehrmals im Jahr herausgaben, sollte ihm eigentlich einen festen Platz in der Gruppe garantieren.<sup>675</sup> Noch im Einvernehmen mit seinen Kollegen und mit einem persönlichen Schlusssatz unter der Bekanntmachung hatte er 1925 das Büro der Surrealisten unter seiner Leitung für den Außenverkehr geschlossen<sup>676</sup>:

„En vue d'une action plus directe et plus effective, il a été décidé dès le 30 janvier 1925 que le Bureau de Recherches surréalistes serait fermé au public. Le travail s'y poursuivra, mais différemment. Antonin Artaud assume depuis ce moment la direction de ce Bureau. [...] *Le*

---

<sup>672</sup> Vgl. zu surrealistischen Provokationen und Skandalen zum Beispiel **Virmaux, Alain et Odette**: *Les grandes figures du Surréalisme international*, Paris 1994, S. 22-25, S. 23: „Car cet activisme, qui entraînait souvent l'intervention de la police, exposait les participants à des risques très concrets. Le scandale du banquet Saint-Pol Roux à la Closerie des Lilas, en 1925, déchaîna les passions à un point tel que Michel Leiris, pour avoir crié «Vive l'Allemagne !», fut à demi lynché par la foule (le contexte des années 20 était archipatriotard).“

<sup>673</sup> **Cardoza** behauptet in seinem Artikel sogar, dass Artaud überhaupt nicht surrealistisch „geprägt“ sei: „En dépit de l'exécration qu'il vouait à l'Europe, il ne pouvait cesser d'être ce qu'il était : un poète du concret, nullement forgé par le surréalisme, qu'il a également contesté. Il était loin des «poissons solubles», du «revolver à cheveux blancs». Très loin.“ (**Cardoza**, *Pourquoi le Mexique*, S. 105)

<sup>674</sup> Vgl. hierzu **Esslin, Martin**: *Artaud*, Fontana/Collins, Glasgow; J. Calder, London 1976, S. 32f. Vgl. auch **Rössner**, *Der Ruf nach dem »Retter«*, in **Ders.**, *Auf der Suche nach dem verl. Paradies*, S. 146: „[...] der »ausgeschlossene« Artaud wendet sich zunächst der praktischen Theaterarbeit im Théâtre Alfred-Jarry zu, wobei seine ehemaligen Freunde aus der Gruppe der Surrealisten ihn nach Kräften behindern.“ In einer Fußnote (Nr. 189 im Artikel und S. 338f im Werk) verweist **Rössner** zum Beispiel auf den Skandal 1928 „bei der zweiten Aufführung der Artaud-Inszenierung von Strindbergs »Traum«“.

<sup>675</sup> Vgl. hierzu **Thévenin, Paule**, *La Centrale Surréaliste*, S. 7-11, in **Dies. (pres. et an.)**: *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence, Octobre 1924- avril 1925*, nrf Gallimard, Paris 1988.

<sup>676</sup> **Thévenin**, Ebd., S. 10.

*Bureau central, plus que jamais vivant, est désormais un lieu clos, mais dont il faut que le monde sache qu'il existe.*<sup>677</sup>

Diese teilweise extrem konsequente und kompromisslose Art sowie das Konzept und die Gründung seines „Théâtre Alfred Jarry“ gemeinsam mit Roger Vitrac und Robert Aron waren dann sicher direkte Auslöser für die schnelle Marginalisierung und den folgenden polemisch durchgeführten Ausschluss<sup>678</sup> aus der Gruppe im November 1926<sup>679</sup>.

Die Geister der Surrealisten schienen sich vor allem am Revolte- und Revolutionsbegriff zu scheiden.<sup>680</sup> Verkünden die Surrealisten noch gemeinsam mit Artaud, sie seien „Spezialisten einer Revolte“<sup>681</sup>, scheint Artaud diese Worte nicht politisch sondern auf das Individuum anzuwenden. Und da sich Artaud dieser Differenz zu seinen Gefährten bewusst ist, hatte er schon in der Versammlung vom 27. Januar 1925 in der legendären Bar Certà provozierend um Stellungnahme gebeten:

---

<sup>677</sup> **Thévenin (pres. et an.)**, *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence, Octobre 1924-avril 1925*, S. 108/109.

<sup>678</sup> Artaud antwortet auf das Ausschlussverfahren von Breton und seinen Kollegen mit der Schrift „À la grande nuit ou le bluff surréaliste“ (**AA**, *Œuvres, À la grande nuit ou le bluff surréaliste*, S. 236-245), in welchem Artaud Breton und seine „Anhänger“ unter anderem anklagt, dass der Surrealismus in dem Moment „gestorben“ sei, als Breton sich für das kommunistische Ideengut zu interessieren begann.

<sup>679</sup> Vgl. auch **Rössner**, *La Fable du Mexique*, S. 51.

<sup>680</sup> **Zorrilla, Oscar**: *Antonin Artaud: una metafísica de la escena*, México D.F. 1968, S. 110 (*La Puesta en escena metafísica*): „Pero entre la revuelta de Artaud y la sublevación surrealista hay una enorme diferencia, no sólo de métodos sino de grado: mientras Artaud vive fisiológicamente, por así decirlo, la surrealidad, los poetas encabezados por Breton tienen que “aprender” a hacerlo [...]“.

**Durozoi, Gérard/ Lecherbonnier, Bernard**: *Le Surréalisme, Théories, Thèmes, Techniques*, Paris 1972, S. 42: „1925: Le mouvement [du surréalisme] atteint la plus grande expansion dans l'unité. Mais la nécessaire question politique s'introduit, annonciatrice des grandes crises de mutation.“ Vgl. auch **Durozoi**, Ebd., S. 45: „Breton insiste sur le fait que son optique est véritablement la seule possible dans une vision marxiste à laquelle (jusqu'à la guerre) il se réfère. *Légitime Défense* constitue une sorte de Manifeste qui précède l'adhésion de cinq surréalistes, en 1927, au Parti Communiste : Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik. Pendant la même période, à cause de leur tiédeur politique ou de leur refus complet d'engagement, Artaud, Soupault et Vitrac sont exclus du mouvement.“ **Cortanze, Gérard**: *Le Monde du surréalisme*, Bruxelles 2005, S. 282-284 (Stichwort *Révolte, Révolution*), S. 283 : „Il [le surréalisme] doit, dans une critique de la pratique révolutionnaire, fomenter une révolution qui sera linguistique, culturelle et morale, et enfin sociale : Lautréamont, Freud, le marxisme-léninisme (puis Trotsky) en seront les trois étapes.“ Vgl. auch **Rössner, Michael**: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies - Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhundert*, Athenäum, Frankfurt a. M. 1988, S. 149f..

<sup>681</sup> **Thévenin (pres. et an.)**, Ebd., *Déclaration du 27 janvier 1925*, S. 120. Vgl. auch die Spuren von Artauds oben zitiertem Einwurf, die in einigen Punkten der gemeinsamen Erklärung der Surrealisten sichtbar werden: „3. Nous sommes bien décidés à faire une Révolution. 4. Nous avons accolé le mot de SURREALISME au mot de RÉVOLUTION uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché, et même tout à fait désespéré, de cette révolution.“

„[...] et je suis bien décidé à poser la question à tout le monde: êtes-vous vraiment révolutionnaires et êtes-vous désintéressés ? Placez-vous les choses de l'Esprit avant toute idée de ménagerie littéraire ? .....Êtes-vous au centre de la Révolution ?“<sup>682</sup>

Seine ihn zunehmend vereinsamende konsequente künstlerische Überzeugung, der trotz einiger großzügiger Sponsoren ausbleibende Erfolg seines *Théâtre Alfred Jarry* 1928, und seiner Inszenierungen von *Les Cenci* (1935)<sup>683</sup> sowie die bedrückende Stimmung der 1930er Jahre in Frankreich, die trotz des hohen Maßes an Kreativität und Ideen nicht genügend Spielraum für deren Umsetzung ließ<sup>684</sup>, könnten zumindest seinen Blick für Mexiko geöffnet haben.

„L'année 1935 est pénible, le climat intellectuel de l'Europe lui [Artaud] devient irrespirable ; pour lui, la culture occidentale est morte et le surréalisme s'embourbe dans la révolution.“<sup>685</sup>

Der Symbolist Verlaine taufte einen bestimmten Typus von nonkonformen Dichtern, die von ihrer Gesellschaft aufgrund ihrer provozierenden Lebensweise und ihres schockierenden Werks nicht akzeptiert wurden<sup>686</sup> als „poètes maudits“ – als „verfluchte Dichter“. Wie z. B. Gérard Nerval, Charles Baudelaire und Arthur Rimbaud stand auch Artaud in dieser Tradition. Artaud möchte in Anlehnung an den Priester- und

---

<sup>682</sup> **Thévenin**, *Bureau de recherches, Réunion du 27 janvier 1925 au bar Certà*, S. 116.

<sup>683</sup> Vgl. zu Nerval: **Biermann, Karlheinrich**, *Wandlungen der Lyrik: Engagement und ›l'art pour l'art‹*, S. 249-253, in **Grimm**, *Frz. Lit.geschichte*, S. 251f. Vgl. auch **Zorrilla, Oscar**: *Antonin Artaud: una metafísica de la escena*, México D.F. 1968, S. 109 (*La Puesta en escena metafísica*).

<sup>684</sup> **Zimmermann, Margarete**, „Politische, soziale und kulturelle Entwicklungen der 30er Jahre“, in **Grimm**, *Frz. Lit.geschichte*, S. 308-312, S. 308: „Etwa um 1930 beginnt sich die literarisch-intellektuelle Landschaft grundlegend zu wandeln, eine Veränderung, die sich in Analogie zu Entwicklungen im politisch-sozialen Bereich vollzieht.“ Vgl. auch **Grimms** Kommentar zum Ende des „Théâtre Alfred Jarry“ nach der dritten Aufführung von Roger Vitrac's „Victor ou Les enfants au pouvoir“ aus dem Jahr 1928 und Jean Cocteau's Roman „Les enfants terribles“ von 1929 in seinem Kapitel *Bewältigungen des Ersten Weltkrieges*, in **Ders.**, *Frz. Lit.geschichte*, S. 308: „In ihnen spiegeln sich die Krise der avantgardistischen Werte und die künstlerische Resignation gegenüber einer übermächtigen politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit ebenso wie das Ende der ›années folles‹[sic].“

<sup>685</sup> **Gaudry, François**: „Artaud au Mexique“, in *Mélusine, L'Âge d'Homme*, n°8, Paris 1986, S. 111-123, S. 112. Vgl. auch den Kommentar von **Zimmermann**, „Theater in der Endphase der III.Republik“, in **Grimm**, *Frz. Lit.geschichte*, S. 320f: „Generell jedoch kommen avantgardistische Tendenzen, die Erträge der experimentellen Phase des französischen Theaters (1895-1930), erst nach 1945 zum Tragen; die Ursachen hierfür dürften in »dem Beharrungsvermögen des Bürgertums und der institutionellen Stabilität der Dritten Republik« (Jürgen Grimm) liegen.“

<sup>686</sup> Vgl. auch **Marco Antonio Campos** Kommentare in seinem *Prólogo* zu **Artaud, Antonin**: *Van Gogh – El suicidado por la sociedad*, Edición bilingüe, Prólogo y Traducción Marco Antonio Campos, Factoría Ediciones, México D.F. 1999, S. XVI: „Qué psiquiatra de inteligencia mediana – por demás, la gran mayoría – estaría capacitado para comprender las ráfagas y resplandores mentales de Hölderlin, Nerval y Nietzsche? Para Artaud el mundo es el anormal y no el genio anárquico, [...]. [...] Para Artaud, Van Gogh pertenece a ese linaje de grandes marginales o expulsados de la tierra como Coleridge y Hölderlin, Poe y Nerval, Baudelaire y Kirkegaard, Arnim y Nietzsche, quienes son hechizados en el corazón de la noche por el espíritu maligno, y ya no regresan, o ya no regresan bien al mundo de los *normales*.“

Seherbegriff von Georges Vanor, Arthur Rimbaud oder Stéphane Mallarmé die poetische Sinnesreise in das Unbewusste nicht nur verinnerlichen, sondern die mythisch-magischen Dimensionen der Seele für seine Mitmenschen körperlich und sinnlich erfahrbar machen.<sup>687</sup> Dafür bewegt er sich aus dem europäisch-intellektuellen Kontext hinaus und verankert seine Poesie, seine Ideen, Projektionen und Gefühle in der ihm fremden Kultur der Rarámuri.

Der intensive Kulturaustausch zwischen beiden Kontinenten ist im Paris der 1920er und 30er Jahre direkt spürbar.<sup>688</sup>

„Zudem lebten mehr oder weniger stark in der hispanoamerikanischen Avantgarde engagierte Autoren wie Jorge Luis Borges, Olivero Gironde, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier oder José Carlos Mariátegui zeitweise in Europa und vor allem in Paris, während namhafte europäische Avantgardisten wie Filippo Tommaso Marinetti, Ramón Gómez de la Serna oder die Surrealisten Roberto Desnos und Benjamin Péret zu Vortragsreisen und Lesungen nach Lateinamerika eingeladen wurden.“<sup>689</sup>

„Aus Frankreich kamen Antonin Artaud (1936), André Breton (1938), Benjamin Péret (1942) und Paul Eluard (1949), die sich alle für die »primitiven« präkolumbischen Kulturen interessierten.“<sup>690</sup>

---

<sup>687</sup> Vgl. Ideen von **Georges Vanor** gemäß **Grimm**, *Die Flucht aus der Wirklichkeit*, in **Ders.**, *Frz. Lit.geschichte*, S. 285: „Aufgabe des Dichters, der mit einem Priester gleichgesetzt wird, ist es daher, hinter der empirischen Welt die verborgene, geistige Seinswirklichkeit sichtbar zu machen (›déchiffrer l'idée‹).“ Vgl. auch **Arthur Rimbauds** Dichterbegriff in „Lettres du voyant“, in **Grimm**, Ebd., S. 286: „Der Dichter soll mit Hilfe eines ›long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens‹ zum ›Seher‹ werden, um sich selbst als einen anderen zu erfahren [...] und zum Unbekannten, Neuen vorzudringen.“ Und vgl. ebenso **Stéphane Mallarmés** Definition und Aufgabe des Dichters, in **Grimm**, Ebd., S. 288: „Der Dichter ist für ihn [Mallarmé] eine Art Hohepriester, der dem Profanen den Zutritt zum Tempel der Kunst verweigert.“ Artaud betrachtet sein Künstler- und Dichtersein auch aus einer religiös-mythischen Perspektive und möchte hinter die augenscheinliche Seinswelt in tiefere Schichten vordringen. Artaud konzentriert sich aber bei den hier zitierten Begriffen weniger auf den (Hohen-) Priester, sondern mehr auf den Seher, Schamanen und Heiler. Er sieht die Figur des Schamanen nicht in Abgrenzung zum Volk, sondern in direkter Verbindung mit dem anderen und seiner Seele bzw. seinem Unbewussten, die bzw. das er als Dichter-Schamane erreichen und transformieren will. Vgl. hierzu auch die Parallelen mit der später vom argentinischen Schriftsteller Julio Cortázar entworfenen Idee von Dichter und Dichtung (Entwürfe der 1940er Jahre und *Para una poética*, 1954), in der er sich u.a. auf den Surrealismus beruft: **Rössner**, „Eine »anthropologische« Poetik“, in **Ders.**, *Auf der Suche*, S. 250-255. Rössner verweist hier auch darauf, dass Cortázars Verständnis des Revolutionsbegriffs mehr dem von Artaud (*révolution intégrale*) als dem der Surrealisten entspricht. Ebd., S. 251.

<sup>688</sup> Vgl. zum Beispiel Artikel von **Wentzlaff-Eggebert**, *Die hispanoamerikanischen Avantgardebewegungen: ein Überblick, Die lateinamerikanische Avantgarde - eine späte Entwicklung*, in **Rössner**, *Lat.amerik. Lit.gesch.*, S. 236ff. Vgl. auch Artikel von **Borsò**, „Mexiko 1910-1968: der Mythos der Revolution“, in **Rössner**, *Lat.amerikanische Lit.geschichte*, S. 263-283.

<sup>689</sup> **Wentzlaff-Eggebert**, *Die hispanoamerikanischen Avantgardebewegungen*, in **Rössner**, *Lat. Lit.geschichte*, S. 238.

<sup>690</sup> **Wentzlaff-Eggebert**, *Die hispanoamerikanischen Avantgardebewegungen*, in **Rössner**, *Lat. Lit.geschichte*, S. 254. Vgl. zu Benjamin Péret z. B. auch **Klengel**, *Amerika-Diskurse*, S. 66ff.: „Benjamin Péret, der vom Jahre 1942 an im mexikanischen Exil lebte. Ist hingegen innerhalb des Surrealismus einer der wichtigsten Vermittler der nicht-okzidentalen Kulturen Mexikos und anderer Regionen.“ Vgl. auch Ebd., S. 196ff: „Pérets Arbeiten an der *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* sowie seine Übersetzung des *Livre de Chilam Balám de Chumayel* und seine ausführliche Einleitung dazu

„Il faut se souvenir de la présence de Jorge Cuesta à Paris en 1928 et de sa rencontre avec les têtes du mouvement surréaliste ; et du retentissement des idées surréalistes au Mexique: [...]“<sup>691</sup>

Madeleine Rodack beschreibt die schon in die andere Richtung betonte Bewegung zwischen Frankreich und Mexiko anhand französischer Künstler zwischen 1920 und 1935, die nach Mexiko reisten und sich von der lateinamerikanischen Literatur inspirieren ließen. Dabei bezieht sich die Autorin vor allem auf das Werk von Sylvia Molloy *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*:

„Si on en tire seulement ce qui se rapporte au Mexique la liste est encore impressionnante. De nombreux auteurs français s'intéressaient aux œuvres mexicaines, les traduisaient ou les commentaient dans des préfaces ou des articles de revue: Valéry Larbaud, Francis de Miomandre, Georges Pillement, Jean Cassou, Blaise Cendrars, Jules Supervielle. Ce dernier était un des amis d'Artaud et lui avait demandé d'écrire un article pour une revue de Buenos Aires, *Sur*. Ce fut "Le Théâtre alchimique" [...].“<sup>692</sup>

Artaud träumt also einen ähnlichen Traum wie eine ganze Künstlergeneration zu dieser Zeit:

„Rêve d'un paradis perdu où la science des astres et la magie des dieux étaient confondues. Rêves d'un retour aux origines mêmes de la civilisation et du savoir. Beaucoup de poètes ont fait ce rêve, tant en France qu'au Mexique.“<sup>693</sup>

Penot-Lacassagne bemerkt jedoch zurecht, dass Artauds antieuropäische Haltung nicht undifferenziert nur mit einer (surrealistischen<sup>694</sup>) Suche nach dem verlorenen Paradies und indigenen Stereotypen oder bekannten Begriffen wie dem *Edlen Wilden* verglichen werden sollte:

„Il nous apparaît ainsi que l'anti-européanisme d'Artaud ne se gonfle pas des contradictions de la modernité. La nostalgie d'un âge d'or perdu, le regret d'un temps immobile ignorant les incertitudes de l'avenir, motivent peu sa réflexion. La fable du Bon Sauvage et de la corruption

---

haben ihn auf diesem Gebiet auch über den Surrealistenkreis hinaus bekannt gemacht.“ Vgl. zu Pérets epischem Gedicht "Air mexicain", **Klengel**, Ebd., S. 68f.

<sup>691</sup> Vgl. **Le Clézio**, J.M.G.: „Antonin Artaud ou le rêve mexicain“, in **Ders.**: *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris 1988, S. 193-205, S. 198.

<sup>692</sup> **Rodack**, *Les courants mexicains en France de 1920 à 1935*, in **Dies.**, *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, S. 125. Vgl. auch zum Austausch französischer und lateinamerikanischer Literaten **Rodack**, Ebd., S. 126 ff.

<sup>693</sup> **Le Clézio**, *Antonin Artaud ou le rêve mexicain*, in **Ders.**: *Le rêve mexicain*, S. 196.

<sup>694</sup> Vgl. hierzu **Klengel**, *Amerika-Diskurse*, S. 53: „Die Begegnung mit der amerikanischen Realität steht hier deutlich im Zeichen der Hoffnung auf eine mythische Totalitätserfahrung in der Tradition einer "Suche nach dem verlorenen Paradies".“



sociale de l'homme de la nature, la dialectique du Civilisé, esclave du Progrès, et du Barbare, innocent et libre, lui sont étrangères [...].“<sup>695</sup>

Artaud fordert in seiner Suche die totale und „innere“ Transformation – eine individuelle „Revolution“. Der zunächst surrealistisch beeinflusste Mythos- und Revolutionsbegriff Artauds sollte im *Théâtre Alfred Jarry* gemeinsam mit Roger Vitrac und dann in seinem *Theater der Grausamkeit* umgesetzt werden. 1936 projiziert Artaud in Mexiko sein Mythosverständnis und seinen Revolutionsbegriff auf „den“ Mexikaner und später auf den Rarámuri und seine Ritenwelt.

Im schon zitierten *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* von Breton, Rivera und Trotzki spielen die „primitiven Kulturen“ oder eine indigene Inspirationsquelle keine Rolle. Vielmehr sollen die kommunistischen Ideen und die einer „revolutionären und unabhängigen Kunst“ gegen den damals aktuellen die Kunst und Künstler amputierenden, bedrohlichen *Faschismus* und *Stalinismus* gestellt werden:

„La revolución comunista no teme al arte. [...] La idea que del escritor tenía el joven Marx exige en nuestros días ser reafirmada vigorosamente. [...] Consideramos que la suprema tarea del arte en nuestra época es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución. [...] La finalidad de este manifiesto es hallar un terreno en el que reunirá los mantenedores revolucionarios del arte, para servir la revolución con los métodos del arte y defender la libertad del arte contra los usurpadores de la revolución.“<sup>696</sup>

Das Bild des Indigenen befindet sich bei den Vertretern der europäischen Avantgarde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts also in einer ständigen Verschiebung: aufgrund der individuellen und unterschiedlichen Erfahrungshorizonte der Intellektuellen, aufgrund des vielschichtigen Dialogs zwischen lateinamerikanischen und französischen Künstler/innen im Spiel der gegenseitigen Projektionen und poetischen wie persönlichen Bedürfnisse und aufgrund der bereits bestehenden literarischen Traditionen auf beiden Kontinenten.

„Au cœur de ce mystère, il y a surtout la fascination instinctive qu'exercent les peuples magiciens et leurs rituels cruels, mêlée à l'admiration que suscite leur développement artistique et culturel.“<sup>697</sup>

---

<sup>695</sup> **Penot-Lacassagne, Olivier:** „Le Mexique d'Antonin Artaud ou l'humanisme de l'autre homme“, in *Mélusine*, L'Âge d'Homme, n° 19, Paris 1999, S. 22-32, S. 26.

<sup>696</sup> **Breton, André/ Rivera, Diego/ Trotsky, León:** *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, in: <http://encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>

<sup>697</sup> **Le Clézio,** *Antonin Artaud ou le rêve mexicain*, in **Ders.:** *Le rêve mexicain*, S. 194.

Bei allem intensiven, fruchtbaren interkulturellen Dialog sowie gegenseitigen Besuchen entstehen natürlich auch Missverständnisse, die für die kulturelle Wahrnehmung des „Eigenen“ und des „Fremden“ und indirekt auch für unser Verständnis von Artauds mexikanischen Texten aufschlussreich ist. Für André Breton waren zum Beispiel die Künstlerin Frida Kahlo mit ihren mit indigenen und folkloristischen Elementen versetzten Portraits und Bildern die „Inkarnation“ des Surrealismus. Kahlo hingegen beschwert sich sehr über Breton, als sie 1939 in Paris seine schlechte Vorbereitung der „präkolumbianischen“ Ausstellung „Mexique“ miterleben muss<sup>698</sup>:

„Cuando llegué [a Paris], los cuadros todavía estaban en la aduana, porque ese hijo de ...Breton no se tomó la molestia de sacarlos...Por todo eso fui obligada a pasar días y días esperando como una idiota, hasta que conocí a Marcel Duchamp, pintor maravilloso y el único que tiene los pies en la tierra entre este montón de hijos de perra lunáticos y trastornados que son los surrealistas....[...]“<sup>699</sup>

Ihrer Meinung herrschte in Paris unter den Künstlern und besonders unter den Surrealisten ein unproduktives und zu theoretisierendes Ambiente:

„J'aimerais [sic] mieux rester assise par terre à vendre des *tortillas* sur le marché de Toluca, que d'avoir à faire avec ces salopes «artistiques» de Paris. Ils s'assoient des heures dans les «cafés» à réchauffer leur précieux derrière, et parlent sans arrêt de «culture» d'«art» de «révolution» et ainsi de suite et patin et couffin, ils se prennent pour les dieux du monde, ils rêvent les idioties les plus phantastiques, et empoisonnent l'air de théories et de théories qui ne se réalisent jamais.“<sup>700</sup>

Zu dieser Zeit ist Artaud schon in der Nervenheilanstalt Sainte-Anne in Ville-Évrard in der Nähe von Paris interniert, nachdem er im Februar 1939 aus der psychiatrischen Klinik in Sotteville-lès-Rouen dorthin gebracht wurde. Sicherlich hätte er aber Kahlos Beobachtungen bezüglich seiner Kollegen mit ihr geteilt:

---

<sup>698</sup> Vgl. den abgedruckten und ins Spanische übersetzten Brief von Frida Kahlo an ihren Geliebten Nickolas Muray, in: **Herrera, Hayden**: *Frida Kahlo- Las Pinturas*, Editorial Diana, 6ª impresión, México DF 2005, S. 119.

<sup>699</sup> **Herrera**, *Frida Kahlo - Las Pinturas*, S. 119. Vgl. auch **Herreras** Zitat zur Qualität der übrigen Ausstellungsstücke, die Breton in Mexiko eingekauft hatte und die Kahlo abwertete, in **Herrera**, Ebd., S. 119 und S. 122 (S. 120/121 Abbildungen): „Duchamp rescató las pinturas de Frida de la aduana y arregló que la Galería de Pierre Colle presentara la exposición “Mexique”, cuyo encargado fue Breton. Incluía dieciocho pinturas de Frida, al igual que fotografías de Manuel Álvarez Bravo, algunas piezas precolombinas y una selección de objetos de arte popular, como retablos, juguetes, calaveras de azúcar, máscaras, cerámica, canastas y hasta algunas pulgas vestidas. Frida no quedó del todo complacida al tener que diluir su exposición con lo que ella llamó “toda esta basura” que Breton había recogido en los mercados mexicanos, pero quedó encantada con el resultado del 10 de marzo de 1939.“

<sup>700</sup> Vgl. Auszug aus einem von Kahlos Briefen in französischer Übersetzung (Originalbrief auf englisch) an den Photographen Nickolas Muray, in **Herrera, Hayden**: *Frida – Biographie de Frida Kahlo*, Editions Anne Carrière Paris 1996, S. 339.

„La révolution surréaliste n'est pas une simple idéologie, elle ne se paye pas seulement de mots ou de doctrines, elle vise à toucher les chairs, elle n'est pas une mise en images de la vie, elle touche à des concepts vitaux, à des principes d'ordre élevé dans l'esprit, mais qui peuvent avoir leurs répercussions dans la vie physique des hommes.“<sup>701</sup>

Im vorliegenden kulturhistorisch orientierten Kapitel wurde deutlich, dass Artaud aufgrund seiner europäischen Herkunft, seines vom internationalen Austausch geprägten Avantgardeumfelds in Paris, seiner zeitweisen und schwierigen, aber überzeugten Zugehörigkeit zu den Surrealisten und aufgrund seines fast „missionarischen“ Künstlerverständnisses ein idealisiertes Bild des Indigenen in sich trägt, das er auf dem fremden Kontinent zwar etwas korrigieren aber in seinen Texten doch weiter manifestieren will. Dies kann er aber nur zum Teil, da die damalige mexikanische Regierung den Indigenen nicht in der Erhaltung und Weiterentwicklung ihrer Kultur fördert.

Eine kurzer Quelleneinblick in die Darstellung des Indigenen in Mexiko schaffte einen Kontext für Artauds Indigenabild in seinen mexikanischen Texten und damit sein Künstlerverständnis.

Artauds Reaktion auf die Fülle von teilweise polarisierten Darstellungen des Indigenen in der Literatur- und Rezeptionsgeschichte ist die freie und subjektive Beschreibung einer ganz eigenen poetischen indigenen Welt. Artauds veränderte „Erfahrungswirklichkeit“ spiegelt sich sowohl in seiner Konkretisierung der Künstlerrolle als Schamane wider, als auch in seiner Anwendung des Revolutionsbegriffs auf die indigene Kultur. Artauds Texte bewegen sich also in dieser fruchtbaren aber auch konzeptionell verhängnisvollen Spannung zwischen beiden Welten.

Im folgenden Kapitel sollen nun Artauds Theatertexte mit den mexikanischen Texten direkt konfrontiert werden, um Entwicklungstendenzen wie Kongruenzen festzustellen und um die mexikanischen Texte möglicherweise als Fortsetzung und Radikalisierung der Theatertexte betrachten zu können.

---

<sup>701</sup> **Artaud, Antonin**, *Lettre circulaire*, S. 121-124, in **Thévenin**, *Bureau de recherches surréalistes*, S. 124.







Ende Juli 2007, Sisoguichi, Tarahumara (B.K.)



## 5. Von den Theater- zu den Tarahumara-Texten

### 5.1 Eine poetische Reise nach innen und außen

„El *teatro de la crueldad* debe ofrecer al espectador un fenómeno extremo, una experiencia límite e irreductible, brindándole todo cuanto pueda encontrarse en el amor, el crimen, la guerra, la locura. Es un teatro para sentir, no para pensar, y debe preocuparse por la condición del ser universal, no del individuo.“<sup>702</sup>

Soll Artauds *Theater der Grausamkeit* ein „extremes Phänomen“ und eine „Grenzerfahrung“ sein, ein Theater zum „Erspüren“, in dem es um eine Bewusstseinsveränderung im Menschen geht, dann lassen sich Artauds Anforderungen gut auf seine Tarahumara-Texte übertragen, in denen er das anschaulich für seine Leser durchlebt. In diesem Kapitel stellt sich die Frage, welchen Stellenwert die Tarahumara-Texte in Bezug zu den Theatertexten besitzen. Die Tarahumara-Texte könnten, wie schon ganz zu Anfang besprochen, als bruchstückhafter Rückgriff und einfache Wiederholung oder sogar misslungene Inszenierung seiner Theaterideen interpretiert werden. Die hier vorgestellte These spricht aber von einer Weiterentwicklung bzw. Radikalisierung seiner Theaterkonzeption in den Tarahumara-Texten. Die Tarahumara-Texte und darin insbesondere *Der Peyotetanz (La Danse du Peyotl)* sollen also als eine poetische Verwirklichung seiner konstanten, fast schon obsessiven Suche nach einer totalen und nonverbalen Ausdruckssprache verstanden werden. In ihnen manifestiert sich die zentrale Suche nach einem ursprünglichen, einheitlichen, mythisch-magischen Ort, in dem die umfassende innere Transformation des Individuums stattfinden kann. Auf diesem Hintergrund kann man dann eine Neubewertung der bisher eher verdrängten mexikanischen Texte innerhalb von Artauds Werkkorpus vornehmen.

Artaud ist für seine radikal ablehnende oder zumindest sehr kritische Haltung gegenüber vielen Künstlerkollegen seiner Zeit, besonders denen des Theaters, bekannt.

„Le théâtre contemporain est en décadence parce qu’il a perdu le sentiment d’un côté du sérieux et de l’autre du rire.“<sup>703</sup>

Dabei wirft er seinen Theater-Zeitgenossen wie auch seinen bekannten und einstigen Lehrern vor allem vor, dass sie zwar neue repräsentative Ausdrucksformen im

---

<sup>702</sup> **Rodríguez Jiménez, Leda:** „Antonin Artaud: La Crueldad y la Cosa Teatral“, *Kañina*, Revista Artes y Letras, Univ. Costa Rica, Vol. XXV (1), 2001, S. 39-46, S. 42.

<sup>703</sup> **AA,** *OC IV, La mise en scène et la métaphysique*, S. 40.



Theater schaffen, das Theater im Geist aber nicht verändern wollen.<sup>704</sup> Artaud hingegen fordert eine umfassende, ja spirituelle Neuorientierung des Theaterverständnisses, damit das Theater reformierend auf das Leben des Einzelnen und der Gesellschaft wirken kann. Theater ist damit nicht mehr nur ein künstlerisch-psychologisches Puzzlestück einer Lebensphilosophie, einer Lehre oder kritisches bzw. spielerisch-verzerrtes Spiegelbild des alltäglichen Lebens. Sondern Artauds Theater soll – der surrealistischen Tradition folgend – mit dem realen Leben verschmelzen.<sup>705</sup> Es geht ihm in seinen Theatertexten vor allem um die bereits betonte schmerzhaft wirkliche Erfahrung, die zum integralen Wandel der Person führen soll.

Wir haben bereits gesehen, dass sich Artaud trotz seines ihn isolierenden Künstlerverständnisses bewusst in der Tradition der Avantgarde bewegt<sup>706</sup>:

„En la visión marxista convencional [...] la naturaleza del hombre queda determinada por las condiciones ambientales y, por tanto, el cambio social debe preceder a toda alteración de la conciencia. La vanguardia invierte el proceso, viendo un cambio fundamental de la naturaleza humana como requisito para la alteración social.“<sup>707</sup>

So kann man die Einflüsse der bestehenden Avantgarde-Theatertradition vor allem seit Alfred Jarrys *Ubu Roi* (1896) und die Ideen der zentralen Bewegungen der 1920er und 30er Jahre wie des Dada, des Futurismus und besonders des Surrealismus aus Artauds Werk herauszulesen. Dabei stößt man auf mehrere Begriffe und Konzepte, die nicht nur eine Verwandtschaft mit anderen Künstlern seiner Generation aufzeigen

---

<sup>704</sup> Vgl. Kommentar und Zitat bei **Zorrilla, Oscar**: *Antonin Artaud: una metafísica de la escena*, México D.F. 1968, S. 114f und S. 118f.

<sup>705</sup> **Gouhier** fragt sich, ob Artaud überhaupt einen Unterschied zwischen Theater und Leben macht: **Gouhier, Henri**: *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, Paris 1974, S. 73-136, S. 133: „On se demande alors où est la différence entre jouer et vivre: la séparation entre le théâtre et la vie, comme disait Artaud, est si réduite qu'on ne discerne plus les deux termes, sans bien voir lequel a absorbé l'autre.“

<sup>706</sup> **Zorrilla**, *Antonin Artaud: una metafísica de la escena*, S. 114f und S. 118f. Vgl. z. B. die Verbindung zwischen Magie und Theater, in: **Ebd.**, S. 23 (Appia/Craig). Vgl. auch Verwendung orientalischer Elemente im Theater, in: **Ebd.**, S. 53 (René Guénon) und S. 111 (Craig). Vgl. ebenso Pestbegriff im Theater in: **Ebd.**, S. 111 (Appia).

<sup>707</sup> **Innes**, *Teatro Sagrado*, S. 19. Vgl. auch S. 18: „La firma identificadora del arte de vanguardia [...] ha sido una implacable hostilidad contra la civilización contemporánea. Y su aspecto más obvio ha sido negativo: el rechazo a la organización social y las convenciones artísticas, a los valores estéticos y los ideales materialistas, a la estructura y la lógica sintácticas burguesas. Pero, al menos en el teatro, este nihilismo ha adoptado dos formas positivas y sumamente fértiles, aparentemente contradictorias pero en realidad complementarias. Por una parte, la transformación del teatro en un laboratorio para explorar cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza de la actuación y la relación entre actor y público. Por la otra, el primitivismo en varias formas: la explotación de la irracionalidad, la exploración de estados oníricos, la toma de modelos dramáticos arcaicos, el material mitológico o los ritos tribales.“

sondern die auch auf frühere poetische Vorbilder Artauds wie Baudelaire, Hölderlin oder Nerval verweisen, mit denen sich der Künstler identifizierte<sup>708</sup>:

„Au coin d'un bois qui tourne court sur le vide j'ai ainsi rencontré tous mes amis : Max Ernst, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró, Yves Tanguy, André Masson, Giacometti et Pablo Picasso[sic].“<sup>709</sup>

„C'est vous dire à quel point j'ai toujours senti la vie de Gérard de Nerval près de la mienne, et à quel point ses poèmes des Chimères sur lesquels vous faites reposer votre effort d'élucidation représentent pour moi ces espèces de nœuds de cœurs, ces vieilles dents d'une acrimonie mille fois refoulée et éteinte et dont Gérard de Nerval du sein de ses tumeurs d'esprits est parvenu à faire vivre des êtres, êtres par lui à l'alchimie repris, et qu'il a revendiqués aux Mythes, et sauvés de l'ensevelissement des Tarots.“<sup>710</sup>

Das nicht immer leicht zu definierende Mythoselement in der Malerei, in der Poesie und im Theater in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts<sup>711</sup>, die Suche nach einem mythisch-magischen Gehalt in fremden, vor allem in sogenannten „primitiven“ Kulturen<sup>712</sup>, die wertende Polarisierung und Projektion zwischen okkidentaler und

---

<sup>708</sup> Vgl. auch **Artaud** *Van Gogh Le Suicidé de la Société* (1947), das er nach einem Besuch der Van Gogh-Ausstellung 1947 im Musée de l'Orangerie und als Reaktion auf einen Artikel schreibt, in dem Van Gogh von einem Psychiater nur als klinischer „Fall“ und nicht als Künstler dargestellt wird. Artaud identifiziert sich sowohl mit Van Goghs Ausdruckswelt als auch mit seiner Künstlerpersönlichkeit. (**AA**, *Œuvres*, S. 1439-1462). „Ses paysages sont de vieux péchés qui n'ont pas encore retrouvé leurs primitives apocalypses, mais ne manqueront pas de les retrouver. Pourquoi les peintures de Van Gogh me donnent-elles ainsi l'impression d'être vues comme de l'autre côté de la tombe d'un monde où les soleils en fin de compte auront été tout ce qui tourna et éclaira joyeusement ?“ (**Ebd.**, S. 1457).

<sup>709</sup> **AA**, *Œuvres, Commentaires de Dessins*, S. 1048.

<sup>710</sup> **AA**, *Œuvres, À Georges Le Breton, Projet de Lettre, Rodez, 7 mars 1946*, S. 1056.

<sup>711</sup> Vgl. hierzu das Mythoskonzept der Surrealisten, in **Durozoi, Gérard/ Lecherbonnier, Bernard**: *Le Surréalisme, Théories, Thèmes, Techniques*, Paris 1972, S. 147f. (*Le surréalisme comme mythologie moderne: la théorie des Grands Transparents*): „C'est qu'en effet le mythe est non seulement dépassement du raisonnement discursif, mais forme d'explication du monde et expression des structures sociales d'où il est produit : en bref projection inconsciente de l'explication des choses, par une société donnée. [...] Mais la première tâche sera de se débarrasser des mythes anciens la plupart du temps mêlés de religion [...]. Il [Benjamin Péret] leur oppose les mythes des primitifs, de pure «exaltation poétique», et les mythes modernes, encore à créer [...]. Après le nettoyage, il faudra constituer un mythe collectif capable d'exprimer et d'animer les désirs de transformation radicale des hommes.“ Auch Artaud spricht von der Schaffung neuer Mythen als einer der zentralen Aufgaben seines Theaters: „Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver.“ (**AA**, *OC IV, Troisième Lettre [à Jean Paulhan]*, Paris, 9 novembre 1932, S. 112.) Für diesen Prozess benutzt er ähnlich wie die Surrealisten den verallgemeinernden Begriff des alten Mythenmaterials der indigenen Völker, „le retour aux vieux Mythes primitifs“. Diese Mythen und darin dargestellten alten Konflikte, „ces vieux conflits“, sollen in die Gegenwart transportiert und durch Bewegungen, Ausdruck und Gesten materialisiert, nicht jedoch per Dialog versprachlicht werden, so wie er es in seinem Theaterentwurf *La Conquête du Mexique* anschaulich beschreibt. (**AA**, *OC IV, Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, S. 119 bzw. S. 122ff.) Definiert man Mythos jedoch wie Vincent Bounoure als «parole sans auteur et non signée», als autorloses Wort, so scheint der willentliche Akt der surrealistischen Kreation neuer Mythen oder durch Artauds Theaterkonzept fraglich: „Être créateur de mythes, nous y sentons une contradiction dans les termes, tant les mythes nous paraissent caractérisés par leur origine collective et spontané.“ (**Bounoure, Vincent**: „Le mythe“, in **Ders.**, *Le surréalisme et les arts sauvages*, Mesnil sur l'Estrée 2001, S. 47-142, S. 56/ 71.)

<sup>712</sup> Vgl. hierzu **Slaney, Frances M.**: „Un paysage entièrement moderne, Artaud dans la Sierra Tarahumara“, in *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 18, 1994/1, S. 133-155, S. 136 : „La carte surréaliste du monde conçue en 1929 représente ce point de vue primitiviste (et la foi en la Révolution russe) en ce qui a

orientaler Kultur<sup>713</sup>, die damit einhergehende Kolonialismuskritik<sup>714</sup>, die Desorientierung wie Desillusionierung vieler Künstler zwischen den beiden Weltkriegen<sup>715</sup>, die Infragestellung ihrer Rolle als Künstler in einer materiell geprägten Gesellschaft, der notorische Zerstörungswille des durch den Krieg sinnlos gewordenen Vernunftbegriffs<sup>716</sup> und die Aufwertung der Träume zu einem der primären

---

trait aux masses de terre respectives: le Mexique et d'autres endroits considérés comme anti-rationalistes/primitifs ne laissent pas de place aux États-Unis et apparaissent plus grands qu'une Europe dont les frontières se resserrent, où le foyer parisien du surréalisme reste néanmoins dominant. (Cowling 1978 : 485) Le lien entre l'esthétique européenne et le primitivisme qu'exprime cette carte du monde a poussé Artaud à aller chez les Tarahumaras il y a presque soixante ans, et la plupart des artistes contemporains travaillent encore dans le cadre de cette esthétique moderne à prétention globale.“ Siehe auch **Antle, Martine**: „Artaud et le Primitivisme“, in: **Penot-Lacassagne, Olivier** (prés. et réun.): *Antonin Artaud I, modernités d'Antonin Artaud*, La Revue des Lettres Modernes, Paris-Caen 2001, S. 169-177, S. 174 : „Or, si le Mexique, l'Amérique latine, la Martinique et Haïti ont tenu une place de premier ordre dans l'imaginaire surréaliste, ces terres, en tant que porteuses de magies et de mythes, participaient en même temps au “nouveau mythe” promulgué par Breton, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait ni plus ni moins d'opposer l'esprit rationaliste européen à la culture magique de l'Autre.“

<sup>713</sup> Vgl. neben der erwähnten Diskussion zu Said (Kapitel 3) auch **Goodall, Jane**: „Voyaging into Gnosis“, in **Dies.**: *Artaud and the Gnostic Drama*, Clarendon Press, Oxford/Oxford University Press, New York 1994, S. 134-164, S. 135, S. 142 und S. 147: „The Orient is a concept that remains topographically nebulous; its pluralized reference immediately problematizes any attempt to link the generalized cultural properties attributed to it with any portrayal of an actual location. But when Artaud's idea of an authentic culture is relocated from the Orient to southern America, the element of place assumes a primary importance.“ Vgl. auch **Földényi, László F.**: „Das tödliche Theater des Antonin Artaud“, in **Mattheus, Bernd/ Pichler Cathrin (Hrsg.)**: *Über Antonin Artaud*, Matthes & Seitz Berlin 2002, S. 137-159, S. 150. **Vgl. auch** „Das orientalische Theater stellt Artaud in jeder Hinsicht über das abendländische: jenes ist mystisch, dieses realistisch; jenes misst den Gesten und Zeichen entscheidende Bedeutung bei, dieses den Wörtern und Dialogen; jenes vergegenwärtigt den Ritus und darüber hinaus die Transzendenz, dieses hat Ethik und Moral als äußersten Horizont. [...] kein anderer europäischer Künstler verleugnete die europäische Tradition in solchem Maß wie Artaud. Vgl. auch **Bermel, Albert**: *Artaud's Theatre of Cruelty*, Taplinger Publishing Company/ New York 1977, S. 25: „If the western theatre imitates life, Artaud might say, the oriental theatre creates its own life.“ In der Versammlung der Surrealisten am 23.01.1925 in der Bar Certà wird die Orientfrage diskutiert: „Il importe, si nous nous décidons, d'un commun accord, nos forces au service de l'Orient contre l'Occident, de nous prémunir contre certains enthousiasmes fugaces, certaines entreprises dérisoires et tout un jeu d'approximations poétiques qui seraient de nature à discréditer notre action.“ (**Thévenin, Paule (pres. et an.)**: *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence, Octobre 1924- avril 1925*, nrf Gallimard, Paris 1988, S. 113.) Vgl. auch **Savarese, Nicola/ Fowler, Richard** : „1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition“, *TDR* (1988-), Vol. 45, No. 3 (Autumn, 2001), S. 51-77, S. 53.

<sup>714</sup> Vgl. **Blüher, Karl Alfred**: „Artauds ‚La Conquête du Mexique‘ (1933)“, in **Ders.**: *Antonin Artaud und das 'Nouveau Théâtre' in Frankreich*, Tübingen 1991, S. 105-116, S. 106: „Artauds äußerst kritische Auffassungen decken sich hierbei weitgehend mit den damaligen kolonialpolitischen Positionen des Surrealismus, wie sie z. B. 1931 in drei Flugschriften gegen die Kolonialausstellung und durch die Teilnahme an einer damaligen antkolonialistischen Ausstellung zum Ausdruck kam.“

<sup>715</sup> Vgl. z. B. Zitat bei **Slaney, Paysage entièrement moderne, S. 148: „Contrairement à l'exotisme du XIXe siècle, destiné à faire diversion, Clifford soutient qu'entre les guerres il y eut une période où la «réalité» était «profondément en question».“**

<sup>716</sup> Vgl. Artauds Bezug zum Dada: **Juanes López, Jorge**: *Los suicidados del surrealismo: Artaud/ Dalí (y Jackson Pollock y Andy Warhol como remate)*, México D.F. 2006, S. 11 : „Dadá está presente: el uso fonético de la palabras, el grito desaforado, la intensidad vocal y los intervalos respiratorios, el grado cero de la palabra y de la escritura.“ **Vigier, Luc (prés.)** : *Le Surréalisme*, Editions Gallimard 2006, S. 53f: „S'il est en effet un point sur lequel les surréalistes s'entendent et se recourent, c'est bien celui de la condamnation de la logique et de la Raison raisonnée. [...] De fait, du côté de la poésie comme du côté de la peinture et du cinéma, le surréalisme va attaquer de front et simultanément la morale établie et la logique cartésienne.“ Vgl. auch: **Picon, Gaëtan**: *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*,

Schaffensimpulse<sup>717</sup> können indirekte Wegweiser für die Analyse von Artauds poetischer Reise in eine vermutete Quelle des Unbewussten und Artauds konkrete Reisebewegungen nach und in Mexiko sein.

Artaud nahm in seinen verschiedenen Schriften und Briefen immer wieder bewusst Bezug auf verschiedene außereuropäische Kulturen, ihre künstlerischen, spirituellen, religiösen oder von ihm als magisch interpretierten Ausdrucksweisen sowie auf ihre Heilpraktiken und Riten. In seinen Texten zum Theater, aber auch in anderen Schriften, sind unter anderem Verweise auf die chinesische Medizin, auf ägyptische, jüdische, tibetische, indische aber auch indo-amerikanische Riten, Schriften, Musikformen, Tänze, Totenkulte, Formeln, Weltanschauungen und mystisches Gedankengut nachzulesen.<sup>718</sup> Daher ist es nicht verwunderlich, wenn er sich auf die Suche nach der Essenz eines „heiligen Theaters“ macht:

„Et je veux avec l’hiéroglyphe d’un souffle retrouver une idée du théâtre sacré.“<sup>719</sup>

Neben dieser Mischung aus angelesenen, in Künstler- wie Intellektuellenkreisen diskutierten und von Artaud auf seine Weise poetisch verarbeiteten, fremden Kulturelementen hat vor allem die bereits erwähnte Vorstellung des balinesischen Tanztheaters 1931 in Paris in der Kolonialausstellung einen starken Eindruck auf

---

Editions Gallimard Paris 1967, S. 43 : „Le Surréalisme, écrit Breton dans le Premier Manifeste, «se propose d’exprimer par l’automatisme psychique le fonctionnement réel de la pensée». Il est «une dictée de la pensée en l’absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale».“

<sup>717</sup> Vgl. AA, OC IV, *Lettre a Jean Paulhan, Paris, 28 mai 1933*, S. 113: „Je ferai ce que j’ai rêvé, ou je ne ferai rien.“. Vgl. auch : Vigier, *Surréalisme*, S. 102f. Vgl. ebenso: Durozoi, *Surréalisme*, S. 38f. : „La toute-puissance du rêve mise en valeur. Nouvelle fonction du poète, enregistreur de la pensée, de la poésie, du dessin. Parmi les méthodes surréalistes, la poésie parlée en état de rêve éveillé, et surtout l’écriture automatique, etc..“

<sup>718</sup> Vgl. z. B. AA, OC IV, *Un athlétisme affectif*, S. 131: „Il y a trois cent quatre-vingt points dans l’acupuncture chinoise, dont soixante-treize principaux et qui servent à la thérapeutique courante. Il y a beaucoup moins d’issues grossières à notre humaine affectivité.“ Ebd., S. 126 : „Or les temps du souffle ont un nom que nous enseigne la Kabbale; c’est eux qui donnent au cœur humain sa forme; et leur sexe aux mouvements des passions. [...] Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l’être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l’Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l’affectivité.“ Vgl. auch Zorrillas Beschreibung des Systems der drei indischen Gunas, welches Artaud in seinem Text *Le théâtre de Séraphin* (AA, OC IV, S. 141-146.) poetisch verwendet. Zorrilla, *Metafisica de la Escena*, S. 68ff.: „Conocida de todo hinduista, esta famosa „Ley del Tres“ afirma que el Absoluto, Brahma, creó el universo por intermedio de esas tres fuerzas, las tres *Gunas* que corresponden a: 1] la energía activa (masculina); 2] su opuesta, la *vis inertiae*, o fuerza pasiva (femenina); y 3] una tercera energía armonizadora que relaciona las dos anteriores, siendo la expresión directa del equilibrio universal: la fuerza neutra (andrógina). [...] Ahora bien, las combinaciones de esas *Gunas* son seis, como Artaud lo indica, de acuerdo con el orden de entrada: neutro-masculino-feminino; masculino-feminino-neutro; femenino-masculino-neutro, etc “ Vgl. AA, OC IV, *Le théâtre de Séraphin*, S. 143.

<sup>719</sup> AA, OC IV, *Le théâtre de Séraphin*, S. 146.

Artauds künstlerisches Schaffen ausgeübt.<sup>720</sup> In der Artaud-Forschung wird dieser schon erwähnte Besuch für Artauds Suche nach einem mythisch-magisch geprägten integralen Ausdrucks- und Theaterkonzept als zentrales Schlüsselereignis dargestellt.<sup>721</sup>

„The chronological order of the writing of the various texts makes it evident that the thinking that underlies one of the most important theatrical manifestos of the 20<sup>th</sup> century began to take form in a review of a performance seen in a pavilion at an exotic, colonial exhibition.“<sup>722</sup>

„When Artaud first saw Balinese theater at the Colonial Exhibition in Paris in 1931, he was drawn to it both spiritually and viscerally. Its mythical power revealed to him a spectral, phantomlike world *beyond* human imagination. [...] Balinese theater, a composite art – including dance, song, poetry, costumes, masks and chantings – was for Artaud an agent of *transformation*, somewhat like fire in the mystical sense: an initiation ritual leading him into the unknown. [...] Because the unexpressed is more significant than the expressed in Balinese theater, as in Oriental arts in general, echoing of sonorities in a variety of keys and diapasons, in alternations of movement and stasis, strike the nervous system more forcefully than does the word/text.“<sup>723</sup>

Denn in Artauds intensiver Beschreibung des balinesischen Schauspiels klingt sowohl das (surrealistische) Echo der orientalen Ritenbegeisterung<sup>724</sup> an, als auch die Suche nach der Entzifferung einer stark „verschlüsselten“ Körpersprache:

„Il y a là tout un amas de gestes rituels dont nous n'avons pas la clef, et qui semblent obéir à des déterminations musicales extrêmement précises, avec quelque chose de plus qui

---

<sup>720</sup> Vgl. vor allem den Artikel von **Savarese**, „1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition“, S. 51-77. Vgl. auch: **Innes**, *Teatro Sagrado*, S. 18: „La idea de tomar elementos de la escultura africana o de la danza balinesa es que, al ser primitivas, encarnan una escala de valores ajena; así como la idea de exaltar la faceta inconsciente y emocional de la naturaleza humana pretende ofrecer un antídoto a una civilización que casi exclusivamente se va haciendo racional e intelectual.“

<sup>721</sup> Z. B. **Bermel**, *Artaud's Theatre of Cruelty*, S. 24: „His direct source of reference, if not inspiration, is the Balinese theatre, a combination of dance, song, pantomime, and sound, which he had seen in Paris. Much of what he says about this spectacle applies to other forms of oriental theatre, too, say the Sanskrit, the Noh, Kabuki, and Peking Opera.“ Vgl. auch: **Zorrilla**, *Metafísica*, S. 126f.: „La presentación en París, durante la exposición Colonial de 1931, de la Compañía de Teatro Balinés, no hará sino confirmar todavía más el anhelo de Artaud de lograr una puesta en escena metafísica, esto es, de condensar en el escenario las categorías sobrenaturales, concretizadas en gestos, sonidos, color y movimiento, y capaces de atraer al público como hacia un espejismo.“

<sup>722</sup> **Savarese**, „1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition“, S. 52.

<sup>723</sup> **Knapp, Bettina L.**: „Antonin Artaud: Mythical Impact in Balinese Theater“, in: **Plunka, Gene A. (Hrsg.)**: *Antonin Artaud and the Modern Theater*, Fairleigh Dickinson UP, London/Toronto 1994, S. 88-101, S. 89, S. 90 und S. 92.

<sup>724</sup> Vgl. **Russo, Adélaïde**: „Muthos et prophétie: l'élaboration d'une myhtologie moderne, poète, peintre, oracle“, in **Chénieux-Gendron, Jacqueline/ Vadé, Yves (réun. et prés.)**, *Pensée mythique et surréalisme*, Paris 1996, S. 209-228, S. 228 : „Il n'est pas insignifiant que cet exposé commence avec une référence à Bonnefoy, à Bataille, et à Breton. Ces trois auteurs partagent un trait, le remplacement des structures religieuses de la pensée par une pensée sécularisé de l'art, et de l'art comme activité rituelle et sacrée.“ Vgl. auch **Zorrilla, Oscar**: *El teatro mágico de Antonio Artaud*, UNAM, México D.F. 1977, S. 62: „Su [Artaud] confrontación con el teatro balinés es también una confrontación con el empleo ritual de la música: cada gesto, cada actitud, cada movimiento del bailarín concuerda de modo natural con el ritmo de los instrumentos, en una especie de influjo recíproco; ritmo que aunque proviene de una gama de notas aparentemente restringida, contiene sin embargo una incalculable variación [...].“

n'appartient pas en général à la musique et qui paraît destiné à envelopper la pensée, à la pourchasser, à la conduire dans un réseau inextricable et certain. "<sup>725</sup>

„Les guerriers entrent dans la forêt mentale avec des roulements de peur; un immense tressaillement, une volumineuse rotation comme magnétique s'empare d'eux, où l'on sent que se précipitent des météores animaux ou minéraux. C'est plus qu'une tempête physique, c'est un concassement d'esprit que le tremblement épars de leurs membres et de leurs yeux roulants signifie.“<sup>726</sup>

Die Verbindung dessen, was Artaud während dieser Vorstellung wahrnimmt, aufnimmt und dann zusammen mit anderen außereuropäischen Ausdruckselementen in seine eigene Theaterkonzeption integriert, wird in den Theatertexten immer wieder deutlich.

„Un théâtre qui produise des trances, comme les danses de Derviches et d'Aïsaouas produisent des trances, et qui s'adresse à l'organisme avec des moyens précis, et avec les mêmes moyens que les musiques de guérison de certaines peuplades que nous admirons dans les disques mais que nous sommes incapables de faire naître parmi nous.“<sup>727</sup>

Artaud bevorzugt die Integration außereuropäischer, archaischer und ritueller Ausdrucksformen in das Ausdrucksschema des westlichen Theaters. Und wie wir wissen, kann er das westliche Kulturverständnis und seine Gesellschaft nur mithilfe einer rituellen und reinigenden Theatererfahrung radikal reformieren. Dieser Anspruch findet sich dann in poetischer Form in seinen Tarahumara-Schriften wieder.

„Just like he once found in Balinese performance the traces of a theater he longed for, now he sought in Mexico's Native American culture the heart of ritual drama – a form of theater he claimed had vanished in Europe since the Renaissance. [...] If he could experience these rituals, if he could have them shape his vision of a new theater, then he would have a powerful remedy for Europe's intellectual malaise.“<sup>728</sup>

Wenn Artaud im *La Danse du Peyotl* den Leser in den Peyote-Kult einführt, verkörpert diese Darstellung einer ekstatischen Ritenerfahrung die frühere Forderung des Theaters als Ritual. Was also in den Theatertexten noch proklamiert wird, das wird in den Tarahumara-Texten poetisch umgesetzt: nämlich die physische und psychische Leidensprobe als Vorraussetzung für die transformierende Initiation – etwa als mythische, rauschhafte Rückkehr in einen ursprünglichen Bewusstseinszustand.

---

<sup>725</sup> AA, OC IV, *Sur le théâtre balinaï*, S. 55.

<sup>726</sup> AA, *Ebd.*, S. 64f.

<sup>727</sup> AA, OC IV, *En finir avec les chefs-d'œuvre*, S. 80.

<sup>728</sup> Arata, Luis O.: „In search of ritual theater: Artaud in Mexico“, in: Plunka, Gene A. (Hrsg.): *Antonin Artaud and the Modern Theater*, Fairleigh Dickinson UP, London/Toronto 1994, S. 80-88, S. 80.

„[...] j'avais atteint l'un des derniers points du monde où la danse de guérison par le Peyotl [sic] existe encore, celui, en tout cas, où elle a été inventée.“<sup>729</sup>

„Je pris donc part au rite de l'eau, des coups sur le crâne, de cette espèce de guérison mutuelle qu'on se passe, et des ablutions démesurées.“<sup>730</sup>

„Couché bas, pour que tombe sur moi le rite, pour que le feu, les chants, les cris, la danse et la nuit même, comme une voûte animée, humaine, tourne vivante, au-dessus de moi.“<sup>731</sup>

Artauds in den Tarahumara-Schriften vollzogener Sprung vom Orientfokus hin zur mittelamerikanisch-indianischen Kulturtradition deutete sich in seinen Theatertexten schon an, als er *Die Eroberung Mexikos* als das zentrale Szenario für die Verwirklichung seines *Theater der Grausamkeit* entwirft.<sup>732</sup> Die kulturelle Umorientierung geschieht aber sicher auch aus dem Grund, weil Mexiko für Artaud eine konkrete Projektionsfläche für seine Vision einer mythisch, rituell und magisch geprägten Ausdruckskultur darstellte.

„When Mexico replaces the Orient as the other of modern Europe an antithesis based on global polarity is overlaid by one in which the axis of division is temporal: Mexico, as the locus of an essential culture, is also conceived as a zone of origin. As such, it is no innocents' paradise but rather the scene of a gnostic drama whose cruelty is continually attested in the configurations of matter and the behavior of its formative elements.“<sup>733</sup>

Die Autorin Goddall beschreibt, wie Mexikos ursprüngliche Kultur für Artaud zum Sinnbild und zur Bühne des bereits zuvor proklamierten rituellen oder metaphysischen Dramas der *Grausamkeit* wird. Auch die Autoren Arata und Innes sehen einen Bezug zwischen beiden Textgruppen bzw. Schaffensphasen Artauds. Nur interpretieren sie die Mexikoerfahrung und die daraus entstandenen Tarahumara-Texte mehr in Richtung einer reduzierten oder misslungenen Wiederholung von Artauds Theatervision. Dies wiederum begründet Innes vor allem mit Artauds Biografie, anstatt seinen wissenschaftlichen Standpunkt direkt an Artauds Texten festzumachen<sup>734</sup>:

„In his own way, Artaud wanted to invent again this [ritual] mode of theater but in the absence of a context, without a receptive audience. His failure to create ritual drama was inevitable. [...] Although Artaud was unable to transplant the Mexican adventure as a form of

---

<sup>729</sup> AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 41.

<sup>730</sup> AA, *La Danse*, S. 47.

<sup>731</sup> AA, *La Danse*, S. 49.

<sup>732</sup> Vgl. AA, OC IV, *Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, S. 122-124 (*La Conquête du Mexique*). Vgl. auch AA, OC V, *La Conquête du Mexique*, S. 21-29. Hier formuliert Artaud sein Theaterprojekt aus und stellt die Struktur und Dynamik seines Vier-Akters vor. (Acte premier. – Les signes avant-coureurs/ Acte deuxième. – Confession./ Acte troisième. – Convulsions./ Acte quatrième. – L'Abdication.)

<sup>733</sup> Goodall, *Artaud and the Gnostic Drama*, S. 149.

<sup>734</sup> Dadurch gelangt Innes leider automatisch zu der in der Artaud-Rezeption auch vertretenen Negativkonnotation von Werk und Person.

successful ritual theater, this rich experience confirmed his belief in a mode of drama that communicates with a shadowy, deeper reality.“<sup>735</sup>

„*El Teatro y su Doble* muestra cómo Artaud, sintiéndose incapaz de expresarse con palabras, tendió a refugiarse en mitologías arcanas y metáforas confusas desde antes de sus viajes por México; pero es sólo entonces cuando transfiere su enfoque del teatro al cosmos. [...] Después de este punto, Artaud, sufriendo de un creciente colapso mental, acelerado por su consumo de drogas, obsesionado por una búsqueda desesperada de sí mismo en una serie de asilos e instituciones, tiene poca pertinencia para el teatro, cualquiera que pueda ser el valor que, como poesía, tenga su drama interior.“<sup>736</sup>

Im Folgenden wollen wir den Bezug zwischen beiden Textgruppen genauer untersuchen und damit auch die hier oben zitierten Positionen hinterfragen.

## 5.2 Mythentheater und Mythos Tarahumara

„Le mythe n'est-il pas d'essence révolutionnaire? Le terme de «mythe» apparaît en 525 avant Jésus-Christ, lors de la révolte du peuple de Samos contre son tyran Polycrate. [...] À partir de cet événement fondateur, Marcel Detienne analyse comment «Grammairiens et lexicographes interprètent le mot *mythe* par rébellion, insurrection, guerre civile (*stásis*) ». Par son étymologie, son histoire, le mythe est « une parole de subversion, une voix de révolte, un discours de sédition [...] ».“<sup>737</sup>

Artauds Mythosbegriff wurde indirekt bereits im Zusammenhang mit seinem Revolutions-<sup>738</sup> und Kulturbegriff betrachtet. Es ist ein beweglicher, projektionsgeladener und poetischer Mythosbegriff, der sich direkt und indirekt durch die Theater- und die Tarahumara-Schriften zieht. Wie seine einstigen surrealistischen Kollegen<sup>739</sup> betrachtet Artaud den europäischen Kontinent und den westlichen

---

<sup>735</sup> Arata, *Ritual Theater*, S. 87f.

<sup>736</sup> Innes, *Teatro Sagrado*, S. 73.

<sup>737</sup> Ottinger, Didier: *Dionysos II (le retour)*, in Ders.: *Surréalisme et mythologie moderne, Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, Paris Gallimard 2002, S. 124f.

<sup>738</sup> Bei den Surrealisten und bei Artaud unterscheidet man zwischen dem Begriff der „Revolte“ und dem der „Revolution“: Vgl. die Definition der surrealistischen verwendeten Begriffe „Révolte, Révolution“ in: Cortanze, *Monde du surréalisme*, S. 282-284. Vgl. auch: Virmaux, Alain et Odette: *Les grandes figures du Surréalisme international*, Paris 1994, S. 16 (Déclaration du 27 janvier 1925): „Nous sommes des spécialistes de la Révolte.“ Vgl. auch: Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, S. 44f. Für die Surrealisten hängt der Revoltebegriff vor allem mit dem der Freiheit (als leidenschaftliche Energie) zusammen, welche in uns brennt und uns verändern soll: „Et le Surréalisme a cru qu'il suffisait de la destruction et de la révolte pour retrouver parmi les ruines le chemin de notre liberté native. Il croit à la possibilité du salut, à la rédemption de l'homme par la liberté du rêve et du désir. [...] Pour le Surréalisme, la liberté est une énergie passionnée qui brûle en nous et transfigure le monde : elle est ce que nous avons, et qui commande notre révolte.“ Artaud beruft sich jedoch eher auf einen chaotischen Ursprungsgedanken, die Rückkehr zum Unbewusstsein und die Transformation des unbewussten Ichs in uns.

<sup>739</sup> „[...] le surréalisme a bel et bien créé le mythe nécessaire à cette société que son anthropocentrisme et sa désensibilisation mènent au bord de la catastrophe morale et aussi physique.“ Durozoi, *Le Surréalisme*,



Menschen als losgekoppelt von einem mythischen Grund und folglich auch von seinem Unbewussten. Die beabsichtigte Verschmelzung von Theater und Leben und die Anwendung von neuen und integralen Ausdruckstechniken sollen mittels ritueller, also nicht zufälliger, Handlungen einen mythischen, kollektiven Grund einer in sich verlorenen Gesellschaft wieder bewusst machen und neu kreieren. Dafür ist das Heranziehen von außereuropäischem, archaischem Mythenmaterial und inneren Traumbildern fundamental:

„[...] this theatre [Theatre of Cruelty] draws on the individual dreams and the collective dreams, or the myths, of all men.“<sup>740</sup>

„En d’autres termes, le théâtre doit poursuivre, par tous les moyens, une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c’est-à-dire de l’homme, considéré métaphysiquement.“<sup>741</sup>

„Ces thèmes seront cosmiques, universels, interprétés d’après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, iranienne, etc.“<sup>742</sup>

Mexikos Kultur und speziell die für Artaud existenzielle und poetische Erfahrung indigener Riten, die in den Tarahumara-Texten nachzulesen sind, kann also zur Verwirklichung seiner Theaterideen beitragen.<sup>743</sup>

„La plus haute idée de la conscience humaine et de ses universels répondants : Absolu, Éternité, Infini, existe encore chez cette race de vieux Indiens qui disent avoir reçu le Soleil pour le transmettre aux méritants, et qui dans les Rites de Ciguri ont conservé la porte organique de la preuve, par laquelle notre être, que l’impure assemblée des êtres a rebuté, sait qu’il est lié à cet au-delà des perceptions corporelles où le Cœur du Divin se consume à nous appeler.“<sup>744</sup>

Im Zusammenhang mit der Vorstellung des balinesischen Tanztheaters und Artauds Interpretation dieser ihn stark inspirierenden Aufführung, spricht Blüher vom sogenannten *Mythentheater*. Damit nimmt er Bezug auf die von Artaud betonte metaphysische oder mythische Dimension des Theaters, welche sich hinter Artauds angeführten Begriffen und Bildern der „Metaphysik“, „Grausamkeit“, „Pest“, „Alchimie“ verbirgt. Das *Mythentheater* beschreibt den Prozess der Wiederbelebung und Aktualisierung antiker oder primitiver (grausamer) Mythen sowie das Aufleben und

---

S. 162. Vgl. auch **Antle**, *Artaud et le Primitivisme*, S. 171: „Ainsi, pour les Surréalistes, ce sont le Mexique et Haïti par-dessus tout qui vont motiver la recherche et la réflexion du mythe «primitif».“

<sup>740</sup> **Bermel**, *Theatre of Cruelty*, S. 23.

<sup>741</sup> **AA**, *OC IV, Le théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)*, S. 89.

<sup>742</sup> **AA**, *Ebd.*, S. 119.

<sup>743</sup> **Laroche-Sanchez, Evelyne**: *Antonin Artaud et le Mexique : l’expérience tarahumara*, Thèse sous la direction du Professeur D.H. Pageaux, Paris 1982, S. 37 : „L’important donc, c’est que le Mexique continue à fonctionner comme un mythe pour Artaud, ce nouveau “Mythe collectif” dont, à l’égal des surréalistes, il “épie la naissance”.“

<sup>744</sup> **AA**, *OC IX, Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 86.

Bewegen des „Archetypisch-Unbewussten“ im Einzelnen.<sup>745</sup> Dabei ist jedoch nicht die Rede von einem psychologisierenden Theater, welches Artaud immer wieder kritisiert<sup>746</sup>, sondern:

„Im Gegensatz zu Breton, der damals – mit Freud – die surrealistischen Werke offenbar vornehmlich als Ausdruck einer libidinösen Wunscherfüllung des persönlichen Unbewussten interpretierte, sah Artaud – mit Jung – in seinen Bühnenproduktionen nicht nur die Umsetzung seiner eigenen Probleme, sondern die Projektion von Bildern und Strukturen eines *überpersönlichen* Unbewussten. Ein modernes Mythentheater zu verwirklichen [...] hieß den theatralischen Zeichen eine ‚universale‘ symbolische Tiefenstruktur zu unterlegen, deren archetypische Mythen jeden Zuschauer anzusprechen imstande sind.“<sup>747</sup>

Das *Mythentheater* und die damit verbundene Sprache in codierten Zeichen und Bildern ist eine von Artauds künstlerischen Strategien, um den Menschen auf den eigenen Grund seiner körperlichen und emotionalen Wahrnehmung zu führen. Diese Vision einer herbeigeführten Transformation oder Reinigung wird auch in den Tarahumara-Schriften deutlich, in denen die Beschreibung der rituell wiedererfahrbaren Verbindung von Mensch und Natur eine entscheidende Rolle für diesen von außen provozierten, inneren Wandlungsprozess spielt.<sup>748</sup> Artauds Mythosbegriff bewegt sich jedoch von der Suche nach einem kollektiv-wiederzubelebenden Mythos anhand des Theaters, in dem er eine sehr große Gesellschaftsgruppe glaubte erreichen zu können, immer mehr in die Dimension des Unbewussten eines jeden Einzelnen. Daher scheint Artauds Darstellung der individuellen Ritenerfahrung in der Tarahumara tiefergehend, greifbarer oder „wirklicher“ als die theoretische Konstruktion seines

---

<sup>745</sup> **Blüher, Karl Alfred:** „Das semiotische Modell eines modernen Mythentheaters: Artauds ‚Théâtre de la Cruauté‘“, in **Ders.:** *Antonin Artaud und das ‚Nouveau Théâtre‘ in Frankreich*, Tübingen 1991, S. 74-96, S. 78 und S. 81.

<sup>746</sup> **Z. B. AA, OC IV, Le Théâtre et la Cruauté**, S. 82 : „Les méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder.“ Vgl. auch Ebd., *Théâtre oriental et théâtre occidental*, S. 69 : „Le domaine du théâtre n’est pas psychologique mais plastique et physique.“

<sup>747</sup> **Blüher, Mythentheater**, S. 92.

<sup>748</sup> **Dumoulié, Camille:** *Nietzsche y Artaud, Por una ética de la crueldad*, siglo xxi editores, s.a. de c.v., México D.F. 1996. Dumoulié betont Artauds wie auch Nietzsches Einheitsgedanken zwischen Mensch und Natur und die Suche nach einer (ursprünglichen) harmonischen Verbindung zu dieser natürlichen Welt, welche der Mensch durch die kulturelle Entfremdung von ihr zerstört hat. „Además, ambos opusieron al dualismo efectivo del pensamiento y de la vida el mito de la unidad, que es su contrapartida metafísica: es preciso volver a la inocencia; reencontrar la armonía con la naturaleza. Ese tema es la preocupación esencial de Artaud en *El teatro y su doble* o en sus textos de México [...].“ **Dumoulié, Ebd.**, S. 39. Damit ist jedoch nicht allein ein romantisches Bestreben „zurück zu Natur“ gemeint. Der Mensch ist nicht gerettet, wenn er in (s)einen ursprünglichen natürlichen Kontext zurückversetzt wird, losgelöst von seinem äußeren, kulturellen Umfeld. Die Aufgabe für Artaud besteht vielmehr darin, das innere Unbewusste des Menschen mit seinem Bewusstsein, das seit langem in eine schädliche Kultur verstrickt ist, wieder zu versöhnen. Dies geschieht für Artaud jedoch nur über einen schmerzhaften Rückweg zu sich selbst und seinen gegensätzlichen Urkräften, den seine Theatersprache und dann seine Tarahumara-Texte weisen sollen.

*Mythentheaters*. Mittels des Theatermediums hatte er sich ja erhofft, eine beträchtliche Publikumsmasse zu erreichen<sup>749</sup>. Artaud konnte aber mit seinen Projekten weder die gewünschte Masse noch den ersehnten Wandlungseffekt erreichen. Die mythisch-poetische Darstellung der indigenen Kultur und die Erfahrbarkeit ihrer Riten in den Tarahumara-Texten ist dann mehr als nur ein Spiegel seines *Mythentheaters*. Sein dem Leser nahegebrachtes Peyote-Rituserlebnis ist zumindest für Artaud bereits ein konkreter exemplarisch vorgelebter Schritt zur nötigen Rettung des in seiner Vernunft- und Un-Kultur verlorenen, europäischen Individuums.

„Je n’ai pas renoncé d’un bloc à ces dangereuses dissociations qu’il paraît que le Peyotl provoque et que j’avais poursuivies vingt ans par d’autres moyens [...]“<sup>750</sup>

Die Autorin Tamuly führt aus<sup>751</sup>, wie damit auch die materielle Fülle an präkolumbianischen Mythen Erzählungen bei Artaud in den Hintergrund tritt. Das indigene Mexiko der Rarámuri wird zum idealen Projektionsort von Artauds sehr persönlicher Mythosdefinition. Wie man z. B. in *La Danse du Peyotl* erfahren kann, orientiert sich Artauds Künstlerverständnis an einem mit zahlreichen Symbolen versetzten Ritenprozess der Indigenen und an einem magisch, spirituell und esoterisch interpretierten Bewusstsein:

„Que leur a-t-on passé, enfin, qui n’est pas contenu dans l’appareil extérieur du rite, et que ni les cris en vrille du danseur, ni sa danse qui va et vient comme une sorte d’épileptique balancier, ni le cercle, ni le bûcher au milieu du cercle, ni les crois avec leurs miroirs accrochés [...], ni le vent de la nuit qui parle et qui souffle sur les miroirs, ni le chant des sorciers berçant leur râpe, ce chant étonnamment vulnérable et refoulé, ne peuvent parvenir à expliquer.“<sup>752</sup>

Dies ist Artauds poetischer Versuch, das Ausdruckskonzept aus den Theatertexten in seine Tarahumara-Schriften auf die indigene Kultur zu übertragen und dem Leser diese bewusst konstruierte Verbindung zwischen dem Theater und der indigenen Kultur aber als natürliche oder mythische Entsprechung darzustellen.

---

<sup>749</sup> AA, OC IV, *Le Théâtre et la Cruauté*, S. 83 : „Pénétré de cette idée que la foule pense d’abord avec ses sens, et qu’il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire de s’adresser d’abord à son entendement, le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masses [...]“

<sup>750</sup> AA, OC, IX, *La Danse du Peyotl*, S. 49.

<sup>751</sup> Tamuly, Annette: *L’ombre équivoque des mythes traditionnels*, in Dies. : *Le surréalisme et le mythe*, New York 1995, S. 102 : „En d’autres termes, le poète ne s’attache pas tant à l’aspect anecdotique des mythes, qu’il ne tente de recouvrer la vigueur de l’instinct mythique lui-même.“ Vgl. auch S. 103: „On dirait que, par un effet de boomerang, le mythe amérindien renvoie aussitôt le poète à l’intimité de son propre inconscient. Et la brusque irruption d’une image occidentale, face à un symbole indien, souligne ce saut d’une culture à l’autre, un saut dont le mythe est le tremplin qui nie brusquement toute distance de temps, de lieu ou de sensibilité.“

<sup>752</sup> AA, OC, IX, *La Danse du Peyotl*, S. 48f.

### 5.3 „Revolutionärer“ Ausdruck im Theater und in der Sierra

„J'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités.“<sup>753</sup>

Artaud vermittelt in diesem Zitat seine Idee einer sich revolutionierenden Sprache innerhalb eines komplett neu zu kreierenden Theaters mit den Begriffen *magisch*, *be-* oder *verzaubernd* und *integral*. Artaud fordert die radikale Neubewertung von (körperlich erfahrbaren) Ausdrucksmitteln und ihren entsprechenden Wirkungen auf den Menschen. Seine integrale Sprache soll tiefer gehen als die gesprochene bzw. die geschriebene Sprache.<sup>754</sup> Der Dialog als lange Zeit zentrales Medium im Theater hat für ihn einen ungerechtfertigt hohen Stellenwert erreicht, welcher andere Elemente wie Licht, Geräusche, Gesten, Pantomime, Kostüme, den Bühnenraum und sogar das Publikum zum Dekor verkommen lässt. Diese Psychologisierung und Reduzierung der Rolle, Form, Inhalte und Funktion des Theaters als Sprechtheater weist Artaud noch stärker als seine avantgardistischen, das heißt vor allem seine dadaistischen und futuristischen, Vorgänger zurück.<sup>755</sup>

---

<sup>753</sup> AA, OC IV, *Lettre à Jean Paulhan*, Paris, 28 septembre 1932, S. 107.

<sup>754</sup> Seegers, Ulli : Antonin Artaud: *Hermetik des Körpers*, in Dies.: *Alchemie des Sehens, Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert*, Antonin Artaud, Yves Klein, Sigmar Polke, Köln 2003, S. 80-101, S. 81: „Um zu dieser ‚poetischen Sprache‘ des Theaters zu gelangen, um aus „Figuren und Gegenständen richtige Hieroglyphen“ zu bilden, entwickelt Artaud einen ganzen Maßnahmenkatalog: Verzicht auf geschriebene Stücke und damit auf die „Dualität von Autor und Regisseur“ zugunsten einer „direkten Inszenierung“, Konzentration auf Intonation und Aussprache einer alogischen Traum- bzw. „Chiffresprache“, Einsatz akustischer Töne, die „einen neuen Umfang der Oktave erzielen sowie unerträgliche Klänge oder Geräusche hervorbringen“ [...].“ Vgl. auch: Bermel, *Theatre of Cruelty*, S. 21: „Artaud says that a metaphysical language consisting of gestures, signs, attitudes, stage sets, objects, movements, and a speech pattern of word-sounds and other sounds – all of it amounting to incantation – will help us to fond again the “religious and mystic preference” of which our theatre has lost the original sense because of its servitude to psychology and ‘human interest’.“ Vgl. ebenso: Blüher, *Mythentheater*, S. 88 und S. 91. Vgl. auch: Zorrilla, *Teatro Mágico*, S. 28f. : „Para Artaud, lo fundamental, lo estrictamente teatral, es la puesta en escena, la *realización*, y defiende esta posición desde un principio [...]. [...] Autor y creador como entidad única, quiere extraer de la escena un lenguaje específico, hecho de espacio, de ritmo, de movimiento, de independencia artística [...]. [...] así, en el teatro de Artaud, el director se debería convertir en elemento indispensable del juego.“ Vgl. auch die in den dreißiger Jahren in Frankreich umstrittene Rolle bzw. kritisierte Vormachtstellung des Regisseurs/Theaterintendanten im Gegensatz zum Autor des Stücks. Zorrilla, *Ebd.*, S. 30.

<sup>755</sup> Vgl. hierzu auch das Vorwort von Hoßner, Ulrich, in Ders.: *Erschaffen und Sichtbarmachen, Das theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud*, Europäische Hochschulschriften, Band/Vol. 699, Bern 1983, S. 10f. „[...] vielmehr sind die mimetologischen, kommunikativen oder technisch-kompositionellen Momente der avantgardistischen Ästhetik immanenter kulturgeschichtlicher Strukturen oder Systeme auf dem syntaktischen Niveau der theatralen Beziehungswertigkeiten. So ist z. B. die Erzeugung alternativer Raummodelle für das traditionelle Guckkastensystem Grundlage neuer Kommunikationsstrukturen und Wahrnehmungskonventionen; so werden nichtgegenständliche Darstellungsmodalitäten, welche die figurative Ähnlichkeit verdrängen, zur Voraussetzung neuer Aussagen, Bedeutungen und Ideen. Von dieser Warte aus betrachtet, ist Avantgarde

„[...] comment se fait-il que le théâtre occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué ? [...] Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.“<sup>756</sup>

Neben der ablehnenden Haltung gegenüber der (trotz der avantgardistischen Neuerungen) noch immer praktizierten Theatersprache<sup>757</sup> hat sich bei Artaud auch die Zurückweisung des Textes oder der Textgrundlage Schritt für Schritt herausgeprägt. Während der Zeit seines *Théâtre Alfred Jarry*, das er 1926 mit Robert Aron und Roger Vitrac gegründet hatte,<sup>758</sup> besaß der Text für den Künstler Artaud noch eine entscheidende Rolle im Theatergefüge. Virmaux beschreibt die folgenden Prozessphasen des sogenannten „Kampfes gegen das Wort“ anschaulich als für Artaud nötige Befreiungstat.<sup>759</sup>

Durch die umgekehrte Gewichtung der bisherigen Sprach- und Ausdruckselemente will Artaud die Restitution, Inbesitznahme oder Erfahrbarkeit einer *integralen* Sprache erreichen, die eine *magische* Wirkung auf den Menschen haben soll. Auf diesen Punkt der „Verzauberung“ kommt es Artaud an, wenn er nicht mehr zwischen Autor und Regisseur unterscheidet. Mithilfe der neuen, beziehungsweise ursprünglichen, die Sinne ansprechenden und sie verändernden Technik, will Artaud dies gelingen. Der Zuschauer verliert in Artauds Theaterkonzept seine bühnendistanzierte Rolle und wird zum Teilnehmer, der an bestimmten (Nerven)-Punkten getroffen werden soll, um seine Sinneswahrnehmung so zu verändern, dass er

---

eine künstlerische Revolution, deren überindividuelle Einheit darin besteht, dass sie die vorgefundenen – wenn man so will – formal-ästhetischen Systeme radikal in Frage stellt.“ In Bezug auf Artauds Sprachkonzept vgl. auch **Hoßner, Ulrich**: „Von der Restitution des Lebens im Theater (Antonin Artaud)“, in **Ders.**: *Erschaffen und Sichtbarmachen, Das theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud*, Europäische Hochschulschriften, Band/Vol. 699, Bern 1983, S. 230-243, S. 240: „Das dergestalt beschriebene balinesische Barong verkörperte für Artaud eine „ideographische“ „Metaphysik der Gebärden“, die das Primat der artikulierte Sprache entmächtigte und die Bühnensprache von der Literatur emanzipierte.“ Und **Ebd.**, S. 242: „Zur Bühnensprache wird bemerkt, dass es darum gehe, den Wörtern etwa die Bedeutung zu verleihen, die sie im Traum besitzen. Unter Ausnutzung abgestufter Intonationen und Modulationen der Stimme verkörpert die (poetische) Sprache den „Geist der Synthese und Analogie“. Sie umfasst alle unartikulierten Äußerungen wie Lachen, Schrei, Gesang und die Gestaltungsmodalitäten des Atems“, der das Leben nährt“.

<sup>756</sup> **AA**, *OC IV, La mise en scène et la métaphysique*, S. 36.

<sup>757</sup> „D'où le dégoût d'Artaud précisément pour cette *littérature*, grimace de l'être, moquerie de l'inaccessible figure. Un masque, continuellement un masque, alors que ce que voudraient voir les yeux, c'est le seul visage.“ **Le Clézio, J.M.G.**: „L'Envoûté“, in *Les Cahiers du Chemin*, n°19, 16/10/73, Gallimard, Paris, S. 51-67, S. 55.

<sup>758</sup> Im Herbst 1926 (1.11.) erscheint das erste Manifest des *Théâtre Alfred Jarry*, Anfang Juni werden die erste Stücke/Präsentationen aufgeführt (*Les Mystères de l'Amour* von Roger Vitrac, *Ventre brûlé ou la Mère folle* von Antonin Artaud und *Gigogne* von Robert Aron). Vgl. **AA**, *Œuvres*, S. 1722 und S. 1724 (*Antonin Artaud, Leben und Werk* von Évelyne Grossman).

<sup>759</sup> **Virmaux, Alain**: „De la condamnation du théâtre occidental à la revendication d'un théâtre magique et cruel“, in **Ders.**: *Antonin Artaud et le Théâtre*, Paris 1970, S. 41-99, S. 90ff.

über den Schmerz gezwungenermaßen Kontakt zu seinem Unbewussten und darüber zu seinem bewussten Ich aufnehmen muss.

„Savoir par avance les points du corps qu’il faut toucher c’est jeter le spectateur dans les trances magiques. [...] Connaître les localisations du corps, c’est donc refaire la chaîne magique.“<sup>760</sup>

„Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c’est-à-dire constituer un moyen d’illusion vraie, qu’en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût de crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, sons sens utopique de la vie des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.“<sup>761</sup>

Dass dieser disharmonische Suchprozess nach einer mythischen Quelle für Artaud immer nur über notwendige Schock-, Trance- oder Schmerzauslöser funktionieren kann, wird später in seiner Beschreibung des durchlebten Peyote-Ritus erneut erfahrbar gemacht:

„Il [le sorcier le plus vieux] cracha après avoir bu le Peyotl comme nous tous. [...] Après avoir craché, je tombai de sommeil. [...] Réveillé et titubant, on me conduisit vers les croix, pour la guérison finale, où les sorciers font vibrer la râpe sur la tête même du patient.“<sup>762</sup>

Auf der Ebene des Theaters dienen Artaud verschiedene Elemente und Techniken zur Verwirklichung seines Konzepts, die er in seinem *Ersten Manifest* zum *Theater der Grausamkeit* an den folgenden Oberbegriffen darstellt: Schauspiel, Umsetzung, Sprache, Musikinstrumente, Lichteffekte, Kostüme, Raum, Objekte, Masken, Dekor, Stückauswahl, Schauspieler, Interpretation, Publikum, Programm etc.<sup>763</sup> All diese Elemente und Figuren bettet er dann in einen mythischen und konfliktuellen Kontext ein, der in die Gegenwart übersetzt und erfahrbar gemacht werden soll.

„[...] étant réalisée par le retour aux vieux Mythes primitifs, nous demanderons à la mise en scène et non au texte le soin de matérialiser et surtout *actualiser* ces vieux conflits, c’est-à-dire que ces thèmes seront transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvements, en expressions et en gestes avant d’être coulés dans les mots.“<sup>764</sup>

Artauds Weg geht nur scheinbar in Richtung von Aristoteles’ bekannter Katharsistheorie. In Artauds Praxis sollen aber keine angenehmen Gefühle

---

<sup>760</sup> AA, OC IV, *Le théâtre de Séraphin*, S. 146.

<sup>761</sup> AA, OC IV, *Le théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)*, S. 89.

<sup>762</sup> AA, OC IX, *La Danse*, S. 47.

<sup>763</sup> AA, *Ebd.*, S. 88-96.

<sup>764</sup> AA, OC IV, *Le théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, S. 119.

hervorgerufen werden, sondern der direkte Weg zu einem schöpferischen Anfangs- und Chaoszustand gewiesen werden.<sup>765</sup>

„Pero [Artaud] sí hizo una contribución decisiva a la corriente principal del teatro moderno, que puede ser definida como la forma contemporánea de la tragedia, [...] donde lo que corresponde a la catarsis es la total participación de los espectadores en una acción dramática con su fin terapéutico de liberar al hombre natural –instintivo, inconsciente, cruel – de las perversas represiones sociales.“<sup>766</sup>

Damit ist Artauds Vorschlag relativ weit von Aristoteles' Idee entfernt, welcher das Theater zwar als ein läuterndes Mittel, aber eben auch als eine Unterhaltung der Seele verstand.<sup>767</sup>

„Rather than concurring that theater is a healthy diversion to be described by such adjectives as “pleasant, entertaining, enjoyable”, he [Artaud] insists – and is the first writer to do so – that it is, like the plague, a social necessity.“<sup>768</sup>

Artauds Reise in das Innere der Seele hat bei aller provozierten Qual auch eine erlösende Komponente. Der mythisch verstandene Seelengrund, der im Theater oder später bei den Rarámuri spürbar wird, kann aber erst *nach* einer schmerzhaften Transformation zum „bevorzugte[n] Ort eines Traums vom verlorenen Paradies“<sup>769</sup> werden. Diese zentrale Idee der *grausamen* Wirkung, Transformation, Veränderung, Reinigung und Wandlung, die sich durch seine Theaterschriften zieht, wird in den Tarahumara-Texten durch den Aspekt der Selbsthingabe oder Opferung bzw. symbolischen „Kreuzigung“ oder gar „Verbrennung“ im Peyote-Ritus noch gesteigert und vervollständigt:

---

<sup>765</sup> **Blüher**, *Mythentheater*, S. 77: „[...] Artaud [geht] bei der Verwendung des Begriffs ‘cruauté’ für sein neues Theatermodell vom wirkungsästhetischen Gesichtspunkt einer tiefenpsychologisch verstandenen ‘Katharsis’ aus, derzufolge das latent im Unbewußten des Zuschauers vorhandene, vom zivilisatorisch-verstandesmäßigen Verhalten jedoch verdrängte Triebpotential instinktiver ‘Grausamkeit’ freigesetzt und ‘abreagiert’ werden soll [...]“ **Ebd.** S. 86: „Voraussetzung für die Erzielung einer solchen kathartischen Wirkung ist allerdings, daß die Inszenierung nicht mehr den vorgegebene literarischen Text als Grundlage benutzt, sondern den Stoff noch vor der sprachlichen Gestaltung unmittelbar der nonverbalen Sprache visueller, akustischer und gestischer Signifikanten anvertraut.“

<sup>766</sup> **Innes**, *Teatro Sagrado*, S. 124.

<sup>767</sup> **Innes**, *Teatro Sagrado*, S. 123: „Si se le juzga [a Artaud] por lo que hizo más por lo que dijo, y evaluado en el marco de sus contemporáneos, resulta un innovador teatral menos extraordinario pero tal vez más interesante. Menos radical pero más útil, quien nos dio otro modelo para el drama antiaristotélico.“ Es gibt aber auch Stimmen, die diesen Unterschied bei Artaud nicht wahrnehmen wollen und deshalb behaupten, Artaud hätte die Katharsislehre von Aristoteles nur wiederholt: Vgl. z. B. **Mirlas**, *Artaud y el teatro moderno*, S. 128: „Artaud partió en busca del Teatro de la Peste...y descubrió (¡en 1936!) la catarsis.“

<sup>768</sup> **Bermel**, *Theatre of Cruelty*, S. 19.

<sup>769</sup> **Le Clézio** meint in seinem Artikel „Antonin Artaud ou le rêve mexicain“: „Le Mexique a sans doute été – comme la Tahiti de Gauguin – le lieu privilégié du rêve du paradis perdu. [...] Et ce n’est pas par hasard que ce rêve a attiré au Mexique l’un des plus prestigieux chercheurs de rêves, le surréaliste André Breton. Mais l’un des premiers à exprimer ce rêve, mélange de violence et de mysticisme, le premier sans doute à le vivre fut le poète Antonin Artaud.“ (**Le Clézio**, *Rêve Mexicain*, S. 196).

„Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme, et, dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas.“<sup>770</sup>

„Il fallait désormais que le quelque chose d'enfoui derrière cette trituration pesante et qui égalise l'aube à la nuit, ce quelque chose fût tiré dehors, et qu'il *servît*, qu'il servît justement par *mon crucifiement*.“<sup>771</sup>

„J'étais prêt à toutes les brûlures, et j'attendais les prémices de la brûlure, en vue d'une combustion bientôt généralisée.“<sup>772</sup>

Artauds Verständnis von *Grausamkeit*<sup>773</sup> im Zusammenhang mit dem erforderlichen Wandlungsprozess erinnert natürlich an das von den Surrealisten betonte Zykluselement<sup>774</sup> von Tod und Wiedergeburt, aber auch an Cassirers Gedanken zum „mythischen Denken“:

„Es hat sich bereits früher gezeigt, daß eine solche Grenzscheidung, daß eine bestimmte Entgegensetzung der Bedingungen, unter denen Leben und Tod stehen, der Denkart des Mythos widerspricht, daß für ihn die Grenze zwischen beiden eine durchaus fließende Grenze bleibt. So ist ihm auch der Tod nirgends eine Vernichtung des Daseins, sondern nur der Übergang in eine andere Daseinsform – und diese selbst kann, in den Grund- und Urschichten mythischen Denkens, wieder nur in durchgängiger sinnlicher Konkretion gedacht werden.“<sup>775</sup>

Durch die Konfrontation von widerständigen Gefühlen im Körper und in der Seele, durch die damit ausgelöste „Krankheit“ (*Pest*) und den Kampf der Gefühlsregungen soll eine erneute, an einen Ursprung anknüpfende Vereinigung dieser Energien stattfinden. Artauds Theater kann also keine psychologisierte Ver-Dialogisierung von theoretisch konstruierten Konflikten und Lebensfragen mehr sein.

---

<sup>770</sup> AA, OC IV, *En finir avec les chefs-d'œuvre*, S. 79.

<sup>771</sup> AA, OC IX, *La Danse*, S. 49f.

<sup>772</sup> Ebd., S. 50.

<sup>773</sup> Dumoulié verweist in seiner Arbeit in einem historischen Abriss auf den Grausamkeitsbegriff von Schopenhauer, den er teilweise mit dem von Artaud in Verbindung bringen kann: Dumoulié, *Ética de crueldad*, S. 17: „Esa concepción de la crueldad [“el sufrimiento es el fondo de de *toda* vida”] – pero también la filosofía de Schopenhauer en su conjunto – marca una ruptura con el pensamiento occidental, y en particular con la filosofía griega, para la cual el Ser es sinónimo de dulzura, de contento y de presencia.“

<sup>774</sup> Dumoulié, *Ética de crueldad*, S. 132: „La necesidad del “sujeto” de mantenerse por encima de la “locura” y del abismo, pero también de atravesar sus regiones para destruirse y reconstituirse, muestra claramente que es un principio de crueldad, capaz de aceptar la violencia para liberar su fuerza a la vez ordenadora y disgregadora.“ Vgl. auch Juanes, *Suicidados del Surrealismo*, S. 36: „Crueldad tiene que ver con creación incesante, y es cruel, ya que la renovación de la vida exige la muerte. La creación-destrucción cósmica, que incluye lo individuado, y por lo tanto al hombre, es la savia de todo lo viviente.“

<sup>775</sup> Cassirer, Ernst: „Der Mythos als Lebensform, Entdeckung und Bestimmung der subjektiven Wirklichkeit im mythischen Bewusstsein“, in Ders.: *Philosophie der symbolischen Formen (Band 2)*, Darmstadt 1977, S. 183-277, S. 190f..



Sein Theater ist lebendig, weil es zu einer magischen, *physischen*, das heißt sinnlichen, Leidens- und befreienden Seinserfahrung des Menschen wird.<sup>776</sup>

„His story illustrates that the powers of the plague are powers of revelation, of alchemical transformation, leading through the *nigredo* of dissolution towards a new genesis.“<sup>777</sup>

„Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. [...] De même le théâtre est un mal parce qu’il est l’équilibre suprême qui ne s’acquiert pas sans destruction. Il invite l’esprit à un délire qui exalte ses énergies; et l’on peut voir pour finir que du point de vue humain, l’action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu’ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie [...]“<sup>778</sup>

Nicht nur das logische Prinzip der Sprache sondern auch die Idee des Theaters als Spiel sind völlig aufgehoben und werden durch verschiedene Licht-, Stimm- oder Bühneneffekte verzerrt und verfremdet. Artaud glaubt an eine Urrevolte des Menschen, weil dieser seiner Meinung nach aus einem Konflikt entsprungen ist, den es nachzuempfinden gilt, damit man so der kulturellen Entfremdung von sich selbst wieder entgegenwirken kann. Gegen diese Entfremdung soll *Le Théâtre de la Cruauté*, das Theater der Grausamkeit, das *alchimistische* Theater mit der Pestwirkung oder das Theater als *Double*, wie er es in seinen Texten nennt, direkt handeln.

„Los temas principales del pensamiento de Artaud: la búsqueda de una Palabra anterior a las palabras, el rechazo de las escrituras y de la lengua instituida, la voluntad de crearse una lengua propia y un cuerpo puro, son características de la experiencia mística.“<sup>779</sup>

Eine solche die Rolle des Theaters „revolutionierende“ Idee ist zu Artauds Lebzeiten trotz aller Umsetzungsversuche eine noch nicht verwirklichte Ideal-Konstruktion geblieben. Die Idee einer Revolution von Theater und Sprache erinnert an Artauds Revolution des europäischen, für ihn entleerten Kulturbegriffs. Artauds „revolutionäre“ oder „rettende“ Ideen sollen auf den verschiedenen Ebenen einem Zerfall und einem Kultur- bzw. Bewusstseinsverlust entgegenwirken. In den Tarahumara-Texten wird diese anspruchsvolle Vision aus den Theatertexten dann „lebensnah“ in seiner poetischen Ritenbeschreibung vermittelt.

---

<sup>776</sup> Seegers versteht Artauds daraus entwickelten Körper-Begriff wie folgt: „Der hermetische Begriff des Körpers als Doppelnatur, den Artaud seit den dreißiger Jahren formuliert, kristallisiert sich mit besonderem Nachdruck durch die Notwendigkeit einer Neupositionierung nach dem Ausschluss aus der Gruppe der Surrealisten.“ Seegers, *Alchimie des Sehens*, S. 88.

<sup>777</sup> Goodall, Jane: „The plague and its powers in Artaudian theatre“, in Scheer, Edward (Hrsg.): *Antonin Artaud – A critical reader*, London 2004, S. 65-76, S. 66.

<sup>778</sup> AA, *OC IV, Le Théâtre et la Peste*, S. 31.

<sup>779</sup> Dumoulié, *Etica de crueldad*, S. 244.

Artauds Theaterkonzept findet sich aber nicht nur im Grundgedanken der befreienden Transformation des Individuums in den Tarahumara-Schriften wieder, sondern auch z. B. in der festgelegten Rolle und Funktion des Schauspielers:

„Rejoindre les passions par leurs forces, au lieu de les considérer comme des abstractions pures, confère à l'acteur une maîtrise qui l'égale à un vrai guérisseur.“<sup>780</sup>

Den Schauspieler in eine Heilerfigur umzufunktionalisieren, erinnert nicht nur, wie wir bereits wissen, an die erwähnte Tradition des Dichterverständnisses vor, während und nach der Avantgarde, in denen Dichter ihre Rolle in der Gesellschaft als *Hohepriester*, *Heiler*, *Seher* oder *Schamanen* definierten und inszenierten. Sondern dieses Konzept verwirklicht Artaud später auf mehreren Ebenen in den Tarahumara-Schriften. Zum einen lässt er den Heiler als Figur und poetischen Schauspieler seines indigenen Szenarios direkt auftreten. Dabei fällt auf, dass er den *guérisseur* paradoxerweise als *Hexer* oder *Priester* bezeichnet<sup>781</sup> und nicht mehr als *Heiler* (*guérisseur*) oder *Schamane*. Und zum anderen haben wir bereits gesehen, dass Artaud sich selbst als Künstler in der Rolle des Schamanen begreift, der zwischen den verschiedenen Ebenen, Kulturen und Zeiten vermittelnd und heilend wirken möchte. Im Zusammenhang mit seinem Verständnis des Schamanen, Hexers oder Heilers steht wohl auch das schon aus der Surrealismusbewegung bekannte poetische Element der *Magie*, das seine Texte des *Theater der Grausamkeit* indirekt durchdringt und eine Brücke schlägt zwischen dem Demiurgen-Spieler<sup>782</sup> Artaud, seinen Theaterschriften und der beschriebenen poetischen Darstellung seiner Reise in die Tarahumara.

„Le théâtre est d'abord rituel et magique, c'est-à-dire lié à des forces, basé sur une religion, des croyances effectives, et dont l'efficacité se traduit en gestes, est liée directement aux rites du théâtre qui sont l'exercice même, et l'expression d'un besoin magique spirituel.“<sup>783</sup>

„Mais, à côté de ce sens logique, les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour

---

<sup>780</sup> AA, OC IV, *Un athlétisme affectif*, S. 127.

<sup>781</sup> Z. B. AA, OC IX, *La Danse*, S. 46ff. Wie bereits erwähnt wurde, existiert die Figur des Priesters so in der Rarámuri-Kultur nicht, nur die Figur des Heilers oder Schamanen mit zum Teil ähnlichen Funktionen in seiner verbundenen Stellung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. In einigen Gottesdiensten, die von den katholischen Jesuiten in der Sierra mit den Rarámuri begangen werden (z. B. Sisoguichi), hält der lokal gewählte Rarámuri-Vertreter im Anschluss an den Gottesdienst eine Zusammenfassung der Predigt auf Rarámuri an einem Kreuz im Kirchhof.

<sup>782</sup> Seegers drückt dies wie folgt aus: „Als Verursacher energetischer Kräfteverhältnisse wird der Künstler zum Schöpfer einer zweiten Schöpfung, zum göttlichen Double – zum hermetischen Theurgen, der mittels *Belebter Statuen* zum Bildner von Göttern wird.“ Seegers, *Alchimie des Sehens*, S. 87.

<sup>783</sup> AA, OC V, *Autour du Théâtre et son Double et des Cenci*, *Le théâtre est d'abord rituel et magique*, S. 18.

leur sens. [...] Si, dans le théâtre digestif d'aujourd'hui, les nerfs, c'est-à-dire une certaine sensibilité physiologique, sont laissés délibérément de côté, livrés à l'anarchie individuelle du spectateur, le Théâtre de la Cruauté compte en revenir à tous les vieux moyens éprouvés et magiques de gagner la sensibilité.<sup>784</sup>

„Si incroyable que cela paraisse, les Indiens Tarahumaras vivent comme s'ils étaient déjà morts... Ils ne voient pas la réalité et tirent des forces magiques du mépris qu'ils ont pour la civilisation.<sup>785</sup>

„Le bleu des fonds reculés des hautes montagnes mexicaines appelle à lui des formes précises et des idées, il impose à l'esprit comme le ressouvenir d'une Science à laquelle l'INTERVENTION DES TROIS ROIS MAGES EST LIÉE!!!<sup>786</sup>

Der Peyote-Heilritus, den Artaud in *La Danse du Peyotl* durchlebt, unterstreicht diese Idee seines Künstlerverständnisses durch seine Suche nach magischen Elementen in einem magisch interpretierten Kontext.

Die Trennung zwischen Regisseur und Schauspieler wird in seinem Theaterkonzept durch die Festsetzung der Rollen und Funktionen noch deutlich unterstrichen. Und trotz der Aufhebung von Zuschauer- und Bühnenraum wird auch die Aufgabe und Funktion zwischen Schauspieler und teilnehmendem Zuschauer klar getrennt und zugeteilt (-Heiler und Geheilte-). In den Tarahumara-Texten verschwimmen diese Grenzen zu einer mythisch-poetischen Einheitserfahrung des Künstlers „Artaud“, der sich als Autor, Erzähler und Figur in einem magischen Ritenkontext inszeniert, um seine geforderte Bewusstseins transformation als erster exemplarisch vorzuleben.

In Artauds Theatertheorie wird der Schauspieler also zu einem der vielen Instrumente des Regisseurs. Er hat einer Art mathematischen Zeichensprache zu folgen und soll keine Charakterrolle ausfüllen oder gar improvisieren.<sup>787</sup> Durch die Entpersonalisierung des Schauspielers und Kodifizierung seiner Handlungen, Bewegungen und Ausdrucksmöglichkeiten soll eine magische Verwandlung des nervlichen Bewusstseins im Schauspieler herbeigeführt werden, die sich dann auf den Zuschauer überträgt. Hinter einer solchen integralen, rituellen und kodierten Sprachhandlung steht wieder die Idee des bereits angesprochenen *Mythentheaters*. Der

---

<sup>784</sup> AA, OC IV, *Le théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, S. 121.

<sup>785</sup> AA, OC IX, *La Race des hommes perdus*, S. 79.

<sup>786</sup> AA, OC IX, *Le Pays des Rois-Mages*, S. 63.

<sup>787</sup> AA, OC IV, *Le théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste)*, S. 95: „L'ACTEUR : L'acteur est à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée.“

Autor eines Theaterstücks und sein Text verschwinden hier hinter der omnipotenten Schöpferrolle des Regisseurs bzw. Dramaturgs<sup>788</sup>, welcher die Rolle übernimmt, den Schauspieler in diese neue (Körper-) Sprache und den tranceähnlichen Zustand zu führen. Dieser Zustand soll sich dann auf den Zuschauer wie eine fesselnde Krankheit übertragen.

Betrachtet man in den Tarahumara-Schriften die Darstellung der indigenen natürlichen Umgebung, der Menschen, Kleidung, Riten, Tänze, Geräusche, Gespräche und Gesten in der abgelegenen, felsigen Sierra Tarahumara unter der Perspektive der Theaterschriften, so nimmt Artaud den Leser mit auf die Reise einer perfekt konstruierten poetischen Inszenierung seines *Mythentheaters* und *Theaters der Grausamkeit*:

„[...] c'est ainsi que la montagne se voit investie, par le poète qui la traverse, de signes précurseurs, annonceurs d'une révélation à venir, dramatisée en d'emblématiques représentations pétrifiées de la Cruauté ; et à partir de là, la retranscription de l'initiation rituelle elle-même semble se confondre avec une mise en scène métaphysiquement *cruelle*, dans le récit plus subjectif qu'ethnologique d'un narrateur qui embrasse une foule de rôles: témoin et acteur, expérimentateur et objet d'expérimentation, mémorialiste de ses faits et gestes et exégète de ceux dont il est l'objet, héros de sa propre histoire sur une scène certe lointaine mais actualisée par le travail d'écriture...“<sup>789</sup>

In der Peyote-Zeremonie gehorcht Artaud in der gleichzeitigen Rolle des Schauspielers und Zuschauers einer geheimen Ritensprache der von ihm beschriebenen *Hexer*. Die „Hexer“ äußern sich in Form von Schreien, Bewegungen und rituellen Gesten und versetzen Artaud laut seiner Beschreibung in einen tranceähnlichen Zustand, weshalb er anschließend von einer Verwandlung spricht. Die Dramatisierung dieser Ritenerfahrung wird zu einem magischen und bewusstseinsverändernden, schmerzhaften Schauspiel, an deren Ende der schon zuvor von Artaud so beabsichtigte und visualisierte Mythos des geläuterten Ichs steht.

---

<sup>788</sup> Nach **Mirlas** hinterfragbarem Standpunkt ist Artauds Forderung und Realisierung der Umkehrung oder Neubewertung von Autor- und Regisseurstellung im Theaterkontext nicht haltbar und so macht er Artaud für die „negativen“ Entwicklungen in der Theaterlandschaft verantwortlich: „Desde luego, por cierto, también hay directores que se atienen a la convicción tradicional y lógica: en el escenario, el único creador es el autor. El director podrá dar “su” versión escénica de la comedia, pero el creador es el autor y sólo el autor; el director y el actor sólo son instrumentos, mediadores, odres a través de los cuales se trasvasa el vino de la creación.“ (**Mirlas**, *Artaud y el teatro moderno*, S. 95) „¿Cómo se explica que se haya perdido a tal punto, en estos tiempos, el respeto al autor, al auténtico creador dramático, cuya pasión alimentó siempre la llama del teatro? [...] Para aclararlo, para desentrañar las causas profundas de esa degeneración, tenemos que ir a sus orígenes. Y esos orígenes, sin lugar a dudas, están en Antonin Artaud.“ (**Mirlas**, *Ebd.*, S. 98f.)

<sup>789</sup> **Dureau, Guy**: „D'une catastrophe l'autre : le Mexique et la mise en scène de la Cruauté“, in **Penot-Lacassagne, Olivier** (prés. et réun.): *Antonin Artaud 2, Artaud et les Avant-gardes théâtrales*, La Revue des Lettres Modernes, Paris-Caen 2005, S. 89-111, S. 91.

„C'est ainsi que mon expérience du Peyotl m'a retiré de l'inanité et que, franchie la croix du spasme où mon cœur en éclatant a mué, je suis allé derrière les choses là où le Vierge de l'Éternel m'a frappé, puis renvoyé, et je suis ressorti sur la terre comme foudroyé dans ma pensée.“<sup>790</sup>

Die Tarahumara-Texte präsentieren sich also nach dem bisher Gesagten als eine poetische Verwirklichung seiner Theaterideen in Form einer bilderreichen und geräuschvollen Projektion und Transposition. Dies lässt erneut vermuten, dass Artaud ebenso jedes andere indigene Volk Mittel- oder Südamerikas hätte besuchen können, um auf die jeweils vorhandene Kultur seine eigene Vision einer von ihm bewusst poetisch verfremdeten Wirklichkeit zu legen. In der Artaud-Forschung wird daher auch immer wieder angeführt, Artaud hätte sich nur selbst als Figur und Künstler in der Ferne inszeniert und stilisiert, weil seine Theorie des Theaters in Europa gescheitert sei.

„Artaud became his own experiment in total theater. [...] Artaud became a spectator clinging to a repressed reality, confronting the very type of drama he had failed to create and which now he could hardly comprehend.“<sup>791</sup>

„Je cherchais à lui expliquer la joie qu'il trouverait dans le Seigneur et dans les autres : il n'y voyait que drames centrés sur lui-même.“<sup>792</sup>

„Au contact des Indiens Tarahumaras, Artaud cherche toujours à «comprendre comment se pervertit la vie de l'homme» (VIII, 238). La scène rituelle se substitue alors à la scène cruelle du théâtre. Mais dans la Sierra Tarahumara, Artaud ne sait ou ne peut regarder les rites auxquels il assiste comme la survivance du primitif.“<sup>793</sup>

Und Artaud schreibt sogar selbst in einem seiner Briefe an den befreundeten Herausgeber Henri Parisot, dass seine magischen Zauberformeln und Atemtechniken in der Nervenlinik Rodez „eine Fortsetzung und Erweiterung seiner Theateridee in der Realität“ seien sowie die Grundlage „all seines Theaters und des Peyote-Tanzes“.<sup>794</sup> Diese Aussage sollte man aber nicht verwechseln mit einer unkorrekt interpretierten egozentrischen Theatralisierung oder Inszenierung seiner Künstlerpersönlichkeit.

---

<sup>790</sup> AA, OC IX, *Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 92.

<sup>791</sup> Arata, *Ritual Theater*, S. 83. Vgl. auch bereits erwähntes Zitat, Innes, *Teatro Sagrado*, S. 73.

<sup>792</sup> Latrémolière, Jacques: „J'ai parlé de Dieu avec Artaud“, *La Tour de Feu*, Cahier 136, déc. 1977, S. 79-110, S. 94.

<sup>793</sup> Penot-Lacassagne, Olivier: „Antonin Artaud. Cruauté cosmique et don de soi“, in Dumoulié, Camille (dir.): *Les théâtres de la Cruauté – Hommage à Antonin Artaud*, Editions de Jonquères, Paris 2000, S. 51-59, S. 53.

<sup>794</sup> AA, OC IX, *Lettre à Henri Parisot, Rodez, 27 novembre 1945*, S. 187.

„J’ai besoin de poésie pour vivre, et je veux en voir autour de moi. Et je n’admets pas que le poète que je suis ait été enfermé dans un asile d’aliénés parce qu’il voulait réaliser au naturel sa poésie.“<sup>795</sup>

Denn Artaud geht über seine eigene Persönlichkeit und seinen Fokus hinaus, wenn er sich selbst figürlich zur Veranschaulichung des von ihm geforderten inneren Wandlungsprozesses benutzt. Als „missionarischer“ Künstler ist er immer besorgt um die Heilung, Transformation oder Wiederherstellung des Ichs im Anderen und in der Gesellschaft.<sup>796</sup>

„Toute transformation culturelle importante a pour point de départ une idée renouvelée de l’homme, elle coïncide avec une nouvelle poussée d’humanisme. On se met soudain à cultiver l’homme tout comme on cultiverait un jardin fertile. Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l’homme.“<sup>797</sup>

## 5.4 Poetische Steigerung in den Tarahumara-Texten

Verwandte Elemente oder Begriffe zwischen den Theatertexten und den Tarahumara-Texten sind also die Forderung nach einer individuellen und radikalen Veränderung oder *Revolution*, die Verwendung der Heilerfigur, die kodifizierte, ausdrucksreiche und um Bilder, Geräusche wie Bewegung und rituelle Handlungen erweiterte *magische* und *integrale* Sprache (die auf einen geheimen, mythischen Grund verweisen soll) sowie die bewusst herbeigeführte tödliche Krankheit und folgende „Wiedergeburt“ eines neuen Ichs.

Artaud will in seinen Theatertexten mit den Bildern und Vergleichen wie *Pest*, *Double*, *Grausamkeit*, *Alchimie*, *Magie* etc. auf einen dahinterliegenden sprachlosen „mythischen“ (Ab-)Grund verweisen.

„Der Begriff des ‘Double’ wird hierdurch schließlich zu einem generellen Überbegriff für alle von ihm zuvor verwendeten Begriffe, wie ‘Metaphysik’, ‘Grausamkeit’, ‘Pest’, ‘Alchimie’, die alle dazu dienten, den ‘mythischen’ Status seines Theatermodells zu charakterisieren [...].“<sup>798</sup>

In den Tarahumara-Texten wird dieser Hinweis auf den mythischen Grund zum synästhetischen Erlebnis durch die Evokation von Bildern aus der Natur, durch akustische Eindrücke (Musik, Schrei) und durch die für den Leser direkt

---

<sup>795</sup> AA, OC IX, *Lettres de Rodez (à Henri Parisot)*, Rodez, 6 octobre 1945, S. 175f.

<sup>796</sup> Dass Artaud in all dem Prozess sicherlich ein eigenes Heilungsinteresse hat, kann man vermuten. Diese Idee geht aber wieder zu sehr in biografische Annahmen und entfernt sich vom Text.

<sup>797</sup> Artaud, Antonin: *Ce que je suis venu faire au Mexique*, in Ders., *Messages Révolutionnaires*, S. 100.

<sup>798</sup> Blüher, *Mythentheater*, S. 80.

nachvollziehbare Wirkung der Peyote-Wurzel. Die Tarahumara-Texte berühren also direkt die sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit und die Vorstellungskraft des Lesers. Genau diese wurde von Artaud zuvor als abwesend im französischen Theater kritisiert:

„On s’est trop habitué depuis quatre cents ans et plus, surtout en France, à n’employer les mots au théâtre que dans un sens de définition. [...] On a trop habitué le théâtre à manquer de curiosité et surtout d’imagination.“<sup>799</sup>

„On peut donc reprocher au théâtre tel qu’il se pratique un terrible manque d’imagination.“<sup>800</sup>

Auch deshalb wird die Vorstellungskraft nun zum elementaren Bestandteil des poetischen Dialogs zwischen Artaud und dem Leser:

„Cet homme nu qu’on torturait, je l’ai vu cloué sur une pierre et des formes travaillaient dessus, que le soleil volatilisait ; mais je ne sais par quel miracle optique l’homme au-dessous demeurait entier, bien que dans la même lumière. De la montagne ou de moi-même, je ne peux dire ce qui était hanté, mais un miracle optique analogue, je l’ai vu, dans ce périple à travers la montagne, se présenter au moins une fois par journée.“<sup>801</sup>

So wie Artaud zuvor den direkten Kontakt und die körperliche Wirkung beim teilnehmenden Zuschauer forderte, so sucht er auch in den Tarahumara-Texten den emotionalen Kontakt<sup>802</sup> mit seinem Leser und nimmt ihn mit auf seine Reise zu den „archetypischen“<sup>803</sup> Ur-Bildern in der Felsnatur der Sierra:

„Arrivé en plein cœur de la montagne Tarahumara j’ai été saisi de réminiscences physiques tellement pressantes qu’elles me parurent rappeler des souvenirs personnels directs; tout: la vie de la terre et de l’herbe, en bas, les découpures de la montagne, les formes particulières des rochers, et surtout le poudrolement de la lumière en échelons dans les perspectives jamais terminés des sommets, les uns par-dessus les autres, toujours plus loin, dans un recul inimaginable, tout me parut représenter une expérience vécue, déjà passée à travers moi, et non la découverte d’un monde étrange, mais nouveau. Tout cela n’était pas nouveau.“<sup>804</sup>

---

<sup>799</sup> AA, OC IV, *Quatrième Lettre à Jean Paulhan*, Paris, 28 mai 1933, S. 114.

<sup>800</sup> AA, OC IV, *Troisième Lettre à J.P.*, Paris, 9 novembre 1932, S. 112.

<sup>801</sup> AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 47.

<sup>802</sup> AA, OC IX, *Le Rite des Rois de l’Atlantide*, S. 72 : „Que ceux qui ne me croient pas aillent dans la Sierra Tarahumara [...]“. “

<sup>803</sup> Vgl. auch **Blühers** Interpretation des Artaudschen Grausamkeitsbegriffs: „Unter ‘Grausamkeit’ verstand Artaud keineswegs in herkömmlicher Weise eine psychologische Grausamkeit im Sinne blutiger Härte und Brutalität, sondern ein tiefenpsychologisch zu interpretierendes ‘archetypisches’ psychosomatisches Phänomen, in dem sich die Unerbittlichkeit destruktiver ‘kosmischer’ Mächte manifestiere [...].“ **Blüher**, *Mythentheater*, S. 75. „So wie der Surrealismus, Artaud zufolge, versucht habe, „à ressusciter ce fonds [sic] d’images terrifiantes qui nagent dans l’Inconscient“ (OC VIII, 175), so meinte er auch selbst mit den von ihm für eine Inszenierung vorgesehenen Stücken Schrecken und Entsetzen erregende mythische ‘Bilder’ von archetypischen Konflikten reaktivieren zu können.“ **Blüher**, *Ebd.*, S. 83.

<sup>804</sup> AA, OC IX, *Lettre à Jean Paulhan*, Paris, 4 février 1937, S. 101.

Hatte Artaud in seinem Entwurf *La Conquête du Mexique* für die Verwirklichung seiner Theatertheorie noch allgemein die westliche gegen die primitive Kultur ausgespielt und letztere aus antikolonialistischer Motivation heraus höher eingestuft, so verdeutlicht und steigert er diese Ideen nun konkret am Fall der Tarahumara:

„Au point de vue historique, la *Conquête du Mexique* pose la question de la colonisation. [...] Elle permet de dégonfler l'idée qu'elle a de sa propre supériorité. [...] Elle oppose la tyrannique anarchie des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés.“<sup>805</sup>

Artaud stellt in einem der Tarahumara-Texte auch fest, dass das moralische Schuld- bzw. Gut-Böse-Prinzip des (christlich geprägten) Okzidents für die Rarámuri nicht existiert.<sup>806</sup> Philosophisch betrachtet ist für die Indigenen nur der Verlust des Bewusstseins „schlecht“:

„Le mal, pour eux [les Tarahumaras], n'est pas le péché. Pour les Tarahumaras, il n'y a pas de péché : le mal est la perte de conscience. Car les hauts problèmes philosophiques comptent plus pour les Tarahumaras que les préceptes de notre occidentale moralité.“<sup>807</sup>

Da Artaud die Moralvorstellungen des Westens als obsolet betrachtet, weil sie das Individuum von sich selbst entfernen, macht der Poet dem Leser auch klar, dass die Rarámuri als „authentisches“ Traditionsvolk, die sind, von denen der Mensch im Okzident lernen müsste, um wieder bewusst leben zu können. Dies war eine damals für das europäische Bildungsbürgertum nicht ernst zu nehmende Position und ist auch heute noch eine für gute Teile der westlichen Gesellschaft nur eine romantische Vision, die aber in der Realität wenig Umsetzung findet.

„On peut dire par conséquent que la question du progrès ne se pose pas en présence de toute tradition authentique. Les vraies traditions ne progressent pas puisqu'elles représentent le point le plus avancé de toute vérité. Et l'unique progrès réalisable consiste à conserver la forme et la force de ces traditions.“<sup>808</sup>

„Le Peyotl, je le savais, n'est pas fait pour les Blancs. Il fallait à tout prix m'empêcher d'atteindre la guérison par ce rite institué pour agir sur la nature même des esprits. Et un Blanc,

---

<sup>805</sup> AA, OC IV, *La Conquête du Mexique*, S. 122f.

<sup>806</sup> Arata, *Ritual Theater*, S. 84: „The morality that Artaud encountered among the Tarahumara was one that did not oppose good and evil.“ Arata veranschaulicht diese Feststellung auch an der mythischen *Popol Vuh* Mayaschrift: „The *Popol Vuh* indicates that after defeating the lords of darkness, the twins ascended into the sky and became the sun and the moon. Their triumph led, in effect to the first dawn. What took place in the end was not a defeat of evil but a transformation.“

<sup>807</sup> AA, OC IX, *Une Race-Principe*, S. 70f.

<sup>808</sup> AA, Ebd., *Le Rite des Rois de l'Atlantide*, S. 72f.



pour ces hommes Rouges, est celui qu'ont abandonné les esprits. Si c'était moi qui bénéficiais du rite, c'était autant de perdu pour eux-mêmes, avec leur doublure intelligente d'esprit."<sup>809</sup>

In den 1920er und Anfang der 1930er Jahren wollte Artaud die westliche Gesellschaft noch mithilfe seines revolutionären Theaters mit ihrem kranken Bewusstsein und ihrer leeren Kulturvorstellung konfrontieren. Das Umwerten und Neuerfinden von vorhandener Sprache im eigenen kulturellen Kontext durch Verwendung und Integration von außereuropäischen Quellen und Ausdruckselementen scheint dann aber für ihn keine ausreichende Lösung mehr für das innerlich verlorene Individuum des Okzidents zu sein.

Also will er zunächst mit seinen Reden in Mexiko-Stadt als Kultur"missionar" die mexikanische Jugend belehren. In den Tarahumara-Texten geht er dann mit der Darstellung seiner Tarahumara-Reise in den einzelnen Texten einen Schritt weiter. Durch die Übernahme und das körperliche Einverleiben einer bereits vorhandenen, rituellen, archaischen, integralen Ausdruckssprache im direkten Kontakt mit dem Indigenen und seinen Riten garantiert er einen individuellen Transformationsprozess. Damit ist die „primitive“ Welt bei Artaud nicht mehr nur exotisch<sup>810</sup> anziehend oder ein romantisch verklärter Zufluchtsort. Sie ist auch kein exklusives ethnologisches Studienobjekt für fremde Riten und Mythen. Sondern in Artauds Tarahumara-Poesie und -Projektionen erhebt er das Volk der Rarámuri zu einem Beförderer einer Lebensessenz und eines Bewusstseins für den materialistisch orientierten, wenig dynamischen, sinnentleerten europäischen Menschen heraus. Man könnte auch mit Le Clézios Worten sagen, dass Artaud in der Begegnung mit einem „primitiven“ und „triebhaften“ Volk feststellt, dass in seinem (aus seiner Sicht universell gültigen?) Künstlerverständnis Ritus und Magie über den Konzepten von Kunst und Wissenschaft stehen.<sup>811</sup>

---

<sup>809</sup> AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 42.

<sup>810</sup> Vgl. hierzu den bereits zuvor erwähnten Kommentar von Antle, *Artaud et le Primitivisme*, S. 173: „Et pourtant, malgré certaines tendances à l'exotisme visant à idéaliser l'Autre, le Mexique chez Artaud n'est pas représenté d'un point de vue naïf ou réducteur.“

<sup>811</sup> „L'expérience d'Artaud au Mexique est l'expérience extrême de l'homme moderne qui découvre un peuple primitif et instinctif; la reconnaissance de la supériorité absolue du rite et de la magie sur l'art et la science. Le Clézio, *Rêve Mexicain*, S. 204.

## 5.5 Impulse für die poetische Steigerung

„Donc, “l’évidence” tarahumara est l’écriture et la “rétroalimentation” des diverses intuitions d’Artaud. [...] Il n’y a donc pas à chercher de version en quelque sorte définitive de ce qui serait une image tarahumara d’Artaud.“<sup>812</sup>

Artaud hat die Tarahumara-Texte geschrieben, um seine bereits existierenden Ideen und Visionen an einem konkreten Ort festzumachen, aber auch, weil sich in seiner Wahrnehmungswelt die konkrete Wirklichkeit der Rarámuri genau so darstellte, wie er es zuvor in seinen Theatertexten proklamiert hatte. Es steht also fest, dass die Motivation seines Mexiko-Projekts und deren Verschriftlichung schon indirekt in den Theater-Schriften verankert waren.

Wie nun ausreichend betont, war sowohl die Begeisterung für die „primitive“ Welt – die lateinamerikanische indigene, die ozeanische, afrikanische wie orientalische – als auch der rege Austausch inklusive verschiedenster Übersetzungen und Publikationen zu Artauds Schaffenszeit sowohl in Künstler- als auch in Universitätskreisen sehr stark.<sup>813</sup> Artauds Begeisterung für außereuropäische Riten und Ausdrucksformen ging jedoch, wie in einigen Theatertexten bereits anklingt, über den

---

<sup>812</sup> **Laroche**, *Artaud et le Mexique*, S. 128.

<sup>813</sup> **Slaney**, *Paysage entièrement moderne*, S. 138 : „Sa critique de la révolution mexicaine était déjà tellement bien formulée avant son départ de Paris que certaines des présentations qu’Artaud fit en arrivant à Mexico avaient en fait été écrites en France. Il put agir de cette façon parce que bon nombre de ses camarades surréalistes, et des ethnographes de renom à Paris durant les années 1920 et 1930, étaient des spécialistes de l’Amérique latine. Bataille, par exemple, avait collaboré avec Rivet pour organiser une grande exposition d’art pré-colombien au Trocadéro (ou Musée de l’homme) en 1930.“ Es ist bekannt, dass zum Beispiel der guatemaltekeische Autor Miguel Angel Asturias erst im fremden Europa seine zumindest von ihm bestätigte Mayaherkunft beim renommierten Professor Georges Raynaud an der Sorbonne studierte, sich so seiner eigenen Kultur und seinen Wurzeln über den europäischen Intellekt näherte und an der Übersetzung des indigenen *Popol Vuh* aus dem Französischen ins Spanische beteiligt war. Vgl. z. B. **Rössner**, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*, S. 186f. Vgl. zum intellektuellen europäisch-lateinamerikanischen Austausch in den 1920er und 1930er Jahren: **Rodack**, **Madeleine T.**: *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, University of Arizona, Tucson 1974, S. 125ff. **Rodack**, *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, S. 125 : „Evidemment, depuis l’époque de Rubén Darío, les intellectuels latino-américains n’avaient pas manqué en Europe, mais ce ne fut qu’après la première guerre mondiale qu’on commença à en voir un assez grand nombre – sinon les écrivains en personne, du moins leurs œuvres que certains Français se mettaient à traduire.“ Vgl. auch **Rodack**, *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, S. 125 : „Evidemment, depuis l’époque de Rubén Darío, les intellectuels latino-américains n’avaient pas manqué en Europe, mais ce ne fut qu’après la première guerre mondiale qu’on commença à en voir un assez grand nombre – sinon les écrivains en personne, du moins leurs œuvres que certains Français se mettaient à traduire.“

surrealistischen Manifestcharakter hinaus.<sup>814</sup> Denn er stellte die „primitiven“ Kulturen nicht nur über die Kultur des Okzidents, sondern forderte auch eine konkrete Übertragung der von ihm auf seine Weise interpretierten, orientalischen Theater- und Heiltechniken auf die eigene westliche Kultur.

„Je propose d’en revenir par le théâtre à une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des trances, comme la médecine chinoise connaît sur toute l’étendu de l’anatomie humaine les points qu’on pique et qui régissent jusqu’aux plus subtiles fonctions. Pour qui a oublié le pouvoir communicatif et le mimétisme magique d’un geste, le théâtre peut le lui réapprendre, parce qu’un geste porte avec lui sa force, et qu’il y a tout de même des êtres humains au théâtre pour manifester la force du geste que l’on fait.“<sup>815</sup>

Ein weiteres Element war die Beschäftigung mit mexikanischen Stoffen vor seiner Reise, wie die im *Theater und sein Double* beschriebene konzeptionelle Umsetzung seines *Theaters der Grausamkeit – Die Eroberung Mexikos* – deutlich macht.<sup>816</sup> Auch wenn der Vorschlag zu seinen Lebzeiten nie an Form gewann und aufgeführt wurde, so führt die Skizze die Theatervision der Artaudschen *Grausamkeit* beispielhaft vor. Später setzte zum Beispiel der Komponist Wolfgang Rihm Artauds Beschreibungen musikalisch um.<sup>817</sup>

Artaud behandelt in *La Conquête du Mexique* die schon kommentierte traumatische Begegnung zwischen dem Aztekenkönig Moctezuma II. und dem spanischen Gesandten Hernán Cortés. Moctezuma II verwechselt den Spanier mit dem zur gleichen Zeit an der Atlantikküste erwarteten Gott Quetzalcóatl verwechselt, da er sich entschieden hatte, die unheimlichen Vorzeichen (*presagios*) die ihn vor den fremden Eindringlingen warnen sollten, bewusst zu ignorieren.<sup>818</sup>

---

<sup>814</sup> Vgl. dazu **Le Clézio**, *Rêve Mexicain*, S. 198 : „Le voyage au Mexique et le rêve mexicain sont nés en partie de la fascination que les artistes contemporains du mouvement surréaliste ont ressentie brutalement pour les cultures dites primitives et pour l’idée de révolte contre les idées européennes.“

<sup>815</sup> **AA**, *OC IV, En finir avec les chefs-d’œuvre*, S. 78.

<sup>816</sup> Vgl. **AA**, *OC IV, Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste)*, S. 122-124 (*La Conquête du Mexique*). Vgl. auch **AA**, *OC V, La Conquête du Mexique*, S. 21-29.

<sup>817</sup> **Rihm, Wolfgang**: *Die Eroberung von Mexiko, Musiktheater nach Antonin Artaud*, Chor der Hamburgischen Staatsoper (Einstudierung Jürgen Schulz), Philharmonisches Orchester Hamburg (Ingo Metzmacher), Live-Mittschnitt der Uraufführung vom 9. Februar 1992, Inszenierung Peter Mussbach.

<sup>818</sup> **León Portilla, Miguel**: *El reverso de la Conquista. Relaciones aztecas, mayas, incas*, Joaquín Mortiz, México D.F. 2006, S. 29-32 (*Los presagios funestos según los informantes de Sahagún*). Moctezuma hatte zwar zunächst den (richtigen) Impuls, vor den neuen „Göttern“ in eine Höhle zu fliehen, dann gab er jedoch nach und willigte in ein Treffen zwischen ihm und Cortés ein. „No hizo más que esperarlos. No hizo más que resolverlo en su corazón, ni hizo más que resignarse; dominó finalmente su corazón, se recomió en su interior, lo dejó en disposición de ver y de admirar lo que habría que suceder.“ **Portilla**, *Ebd.*, S. 37. Vgl. auch: **Sahagún, Bernardino de**: *Historia general de las cosas de Nueva España*, Tomo B, Madrid 1990, S. 949ff. (*Presagios*) und S. 962 (*Fluchtgedanke*). Vgl. ebenso: **Clavijero, F. Xavier**: *Historia antigua de México*, Editorial Porrúa, México D.F. 2003, S. 192ff (*Presagios de la Guerra de los Españoles, Libro V*).

„Como oyó la nueva Motecuçoma, despachó luego gente para el recibimiento de Quetzalcóatl, porque pensó que era él el que venía, porque cada día le estaban esperando, y como tenía relación que Quetzalcóatl había ido por la mar hacia el oriente y los navíos venían de hacia el oriente, por esto pensaron que era él.“<sup>819</sup>

Artaud benutzt dieses für die Indigenen traumatische Ereignis der Eroberung<sup>820</sup>, das von persönlicher, kollektiver historischer Tragweite ist, um beispielhaft einen schmerzhaften Mythos zu wecken. Er macht diesen aktuellen Konflikt zwischen Kolonialmächten und ihren Kolonien erfahrbar, um auf der Bewusstseinssebene eines Einzelnen die inneren Stimmen, Bewegungen, Kämpfe und Machtverhältnisse darzustellen:

„Acte troisième. – Les convulsions.

A tous les étages du pays, révolte. A tous les degrés de la conscience de Montézuma, révolte. Paysage de bataille dans l'esprit de Montézuma qui discute avec le destin. Magie, mise en scène magique d'évocation des Dieux. Montézuma coupe l'espace vrai, le fend en deux comme un sexe de femme pour en faire jaillir l'invisible.“<sup>821</sup>

Neben diesem konkreten Bezug zwischen Theaterschriften und Mexiko fließt auch das literarische Reisemotiv als Metapher für das Leben, als Zeichen von (inneren und äußeren) Prozessen, von Veränderung, von Läuterung, von Abenteuer, oder als riskante Konfrontation mit einer fremden Welt und als Symbol einer ständigen Zyklusbewegung vom Tod des Alten und der Geburt eines Neuen mit in Artauds Schreibmotivation. Ist die theoretische Reise in sein *Theater der Grausamkeit* noch eine mit allen möglichen Ausdrucksmitteln dargestellte Bewegung in das Innere des Anderen (Schauspieler und (Massen-) Publikum), in seine Träume, sein Unbewusstes, seinen Atem und in seine schmerzenden Nervenbahnen, so soll Artauds „real“ vollzogene Mexikoreise und die Verschriftlichung diese sinnliche oder körperliche Erfahrung im dort geschaffenen poetischen Text verstärken.

Die Möglichkeit in einer dem europäischen Publikum weitgehend unbekannten indigenen Kultur konkret die Elemente zu finden, – oder zumindest so zu tun, als hätte er sie gefunden – die Artaud in seiner Theatertheorie konstruiert und kreiert, könnte eine weitere Reisemotivation und ein Antrieb für das Entstehen der Tarahumara-Texte gewesen sein.<sup>822</sup> Ein anderer Vorwand für Artauds Reise, der ihm zwar wenig

---

<sup>819</sup> Sahagún, *Historia general*, S. 953 (Libro XII, Cap. 3).

<sup>820</sup> Portilla, *Reverso de la Conquista*, S. 40ff. Sahagún, *Historia general*, S. 962ff, 973ff, 988ff, 997ff. Díaz del Castillo, Bernal: *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Porrúa S.A., México D.F. 2004.

<sup>821</sup> AA, *OC V, La Conquête du Mexique*, S. 26.

<sup>822</sup> Daneben existiert natürlich auch der ganz banale aber überlebenswichtige Grund der Geldbeschaffung durch die verpflichtende Veröffentlichung seiner Texte im *El Nacional*.

finanzielle Mittel, aber einen Missionstitel und offizielle Kontakte verschaffte, war sein angebliches Filmprojekt über Moctezuma in Mexiko:

„Une lettre confidentielle de l’ambassadeur de Mexique en France, mentionne une tragédie en préparation sur la vie de l’empereur Moctezuma et le scénario et repérage d’un « film monumental » sur la Conquête du Mexique. L’affaire était d’importance et elle parvient jusqu’au Président de la République, le fameux Général Cardenas qui donne son accord pour qu’Artaud puisse bénéficier de facilités administratives. Côté français, Artaud tente d’obtenir des Fonds du Ministère de l’Education Nationale et ne reçoit qu’un titre de Mission Honoraire.“<sup>823</sup>

Hier wird wieder deutlich, dass Artaud die Proklamierung seiner Theaterkonzeption für eine umfassende Revolution des Individuums im eigenen Land nicht ausreichte.<sup>824</sup> Auch deshalb lebt er die bereits im Theater geforderte radikale Bewusstwerdungserfahrung im fernen, indigenen Kontext exemplarisch vor.<sup>825</sup>

Artaud wird manchmal ein zu hoher Anspruch an sich, an das Theater und an sein Publikum nachgesagt. Abgesehen davon, dass den Anspruch nur Artaud selbst bestimmen kann, können wir hier negieren, dass Artaud im indigenen Mexiko auf der Flucht vor seinem eigenen künstlerischen Anspruch war.

„Así pues, el fracaso de las producciones de Artaud, la falta de influencia de su teatro (en comparación con sus ensayos) no puede atribuirse a fallas intrínsecas. Las razones se encuentran antes bien en su estrategia, y su fracaso parece debido en gran parte a su hábito de buscar más allá de lo que estaba a su alcance. Primero, la laguna entre su teoría irrealmente idealista y lo que en realidad practicó había de despertar entre el público expectativas que su obra no estaba planeada para satisfacer. [...]“<sup>826</sup>

„¿Tendría razón André Gide cuando le desaconsejaba a Artaud que se mezclara con los espectadores?: “Porque ya se lo he dicho, y se lo repito: no creo en el teatro; *id est*: no creo que en una sociedad como la nuestra, con el mediocre público pequeño-burgués de ahora, sea posible, ni siquiera deseable, establecer una comunicación.”“<sup>827</sup>

---

<sup>823</sup> **Gaudry, François:** „Artaud au Mexique“, in *Mélusine*, L’Âge d’Homme, n°8, Paris 1986, S. 111-123, S. 113. Vgl. auch Brief des mexikanischen Botschafters (Légation des Etats-Unis Mexicains en France) in Paris an das mexikanische Außenministerium: „Si la Légation le recommande aux autorités supérieures c’est qu’il s’agit d’un chargé de Mission Honoraire d’un Ministère Français et, d’autre part, de Monsieur Artaud lui-même, personne qui – nous ne croyons pas inutile de le répéter – unit à son grand talent et à ses qualités désordonnées un intérêt enthousiaste pour tout ce qui concerne notre pays qu’il désire visiter, surtout pour y réaliser la tragédie qu’il a en préparation sur la vie de Moctezuma et, si cela est possible, le scénario d’un film monumental sur la conquête du Mexique.“ **Gaudry, Ebd.**, S.121.

<sup>824</sup> Der Kritiker Pierre Jean-Jouve 1934 ist z. B. nur einer von ganz wenigen, die Artauds Aufführung von „Les Cenci“ positiv bewerteten. **Jouve, Pierre-Jean:** „Les Cenci d’Antonin Artaud“, in *Magazine littéraire*, n°65, juin 1972, S. 55-58, S. 56: „Ce théâtre n’est pas fait pour plaire: Artaud joue constamment contre la salle, et gagne.“

<sup>825</sup> „Sa qualité de Chargé de Mission de l’Education Nationale lui facilitera la recherche d’appuis auprès de nos autorités afin d’établir plus rapidement certains contacts avec les populations indigènes qui l’intéressent au plus haut point“ **Gaudry, Ebd.**, S.121.

<sup>826</sup> **Innes, Teatro Sagrado**, S. 123. Vgl. auch: **Ebd.**, S. 109-114.

<sup>827</sup> **Zorrilla, Teatro Mágico**, S. 36. Vgl. auch **Ebd.**, S. 75- 85 (*El juego escénico y el ritual*) und Zitat **Zorrillas** zu Artauds *Les Cenci*-Aufführung und seine Interpretation für das bekannte weitgehend negative Echo. **Ebd.**, S. 84: „Curioso, extraño, “torpe”, excesivo, melodramático, el juego escénico de los

Trotz des weitgehend negativen Echos bezüglich seiner öffentlichen Auftritte als Künstler und Regisseur und trotz seiner romantisch geprägten Projektionen, findet man in den mexikanischen Texten keinen Zivilisationsflüchtling Artaud. Aus seinen Texten liest man eher die frustriert-besorgte Haltung eines Künstler und Reformers heraus, der in der eigenen Gesellschaft aufgrund ihrer kulturellen Trägheit, kolonialistischen Ignoranz sowie ihrem materiellen und rationalen Hochmut mit seinem Werk nicht „ankommt“.

„La civilisation actuelle de l'Europe est en faillite. L'Europe dualiste n'a plus rien à offrir au monde qu'une invraisemblable poussière de cultures. Tirer une nouvelle unité de cette poussière de cultures est une nécessité.“<sup>828</sup>

„L'Orient, lui, est en pleine décadence. [...] La Chine est en guerre. [...] Les États-Unis n'ont rien fait d'autre que de multiplier à l'infini la décadence et les vices de l'Europe. Reste le Mexique et sa structure politique subtile qui, au fond, n'a pas changé depuis l'époque de Moctézuma.“<sup>829</sup>

Das dünne Echo, das er in der mexikanischen Gesellschaft erfährt ist relativ zu bewerten. Wenige Künstler und Intellektuelle und schon gar kein Massenpublikum lesen Artaud in Mexiko, obwohl er im Kulturteil der bekannten mexikanischen Tageszeitung *El Nacional* immer wieder besonders angekündigt wird: „*Por Antonin Artaud. Especial para El Nacional*“<sup>830</sup> oder „*Por Antonin Artaud. Exclusivo para El Nacional*“<sup>831</sup>.

„Pero lo más sorprendente del paso de Antonin Artaud por este país [México] reside en su invisibilidad, en la ausencia de testigos confiables, o bien en el parco recuento de los pocos que lo conocieron.“<sup>832</sup>

„Les autorités politiques ont fait grand cas de son voyage mais les intellectuels ne prêtent aucune attention particulière à ses idées. [...] Il publie dans *El Nacional* des articles d'une exceptionnelle vigueur polémique (assez inimaginables aujourd'hui) mais ils passent

---

*Cenci* disgustó, irritó y sobresaltó a los espectadores, y los atrajo por uno o por varios elementos. De hecho, Artaud había dirigido, mal que bien, contra el público, contra la época, contra el vodevil e, insumiso, contra la vida.“

<sup>828</sup> **Artaud, Antonin:** *Messages Révolutionnaires, Ce que je suis venu faire au Mexique* Gallimard, Saint-Amand (Cher) 1979, S. 99.

<sup>829</sup> **AA,** *Messages*, Ebd., S. 99.

<sup>830</sup> Vorbemerkung von Artauds Artikel, der auf der Titelseite der Tageszeitung beginnt: **Artaud, Antonin,** „Bases universales de Cultura“, in: *El Nacional – Diario Popular (PNR)*, 28.05.1936 (Jueves), Num. 2,548-2ª Época, año VIII.-Tomo XV.

<sup>831</sup> Vorbemerkung von Artauds Artikel mit dem „erklärenden“ Kommentar, dass Artaud jedoch ein wenig Hintergrundwissen fehle, um die mexikanische Jugend so zu beurteilen, wie er es in seinem Artikel tun würde: **Artaud, Antonin,** „Primer Contacto con la Revolución Mexicana“, in: *El Nacional*, 3.06.1936 (Miércoles), Num. 2,554-2ª Época, año VIII.-Tomo XV.

<sup>832</sup> **Bradú,** *Artaud, todavía*, S. 9. Vgl. auch zu Artauds wenigen intellektuellen Kontakten in Mexiko Kommentar von **Cardoza**, in: **Bradú,** *Ebd.*, S. 18f.

inaperçues. Il pose avec une pertinence prémonitoire le problème indien (« Le Mexique protège les Indiens en tant qu'hommes, il ne les défend pas en tant qu'Indiens ») mais ses propos restent sans écho.<sup>833</sup>

Artaud sucht letztlich in Mexiko kein neues Publikum, auch wenn er, wie bereits ausgeführt, zunächst mit diesem Gedanken spielt und versucht, die mexikanische Jugend für sein kulturelles Projekt zu gewinnen.

„J'ai donc mon idée sur la culture maya, sur la culture toltèque, sur la culture zapotèque ; et ce qui m'intéresse maintenant est de retrouver dans le Mexique actuel l'âme perdue de ces cultures et leur survivance aussi bien dans le mode de vie des peuples que de ceux qui les gouvernent. [...] Je suis venu au Mexique *apprendre* quelque chose et je veux en ramener des enseignements à l'Europe.“<sup>834</sup>

Artaud sagt aber vor allem, dass er seine neuen Erkenntnisse „mit nach Europa nehmen will“. Seine Darstellungen richteten sich an das europäische Publikum und dessen Vorstellung von der „primitiven“ Welt. Dieses Sendungsbewusstsein oder Verantwortungsgefühl, das er als Künstler für seine eigene Gesellschaft empfand, bewahrte ihn vielleicht davor, länger an diesem „mythischen“ Ort seiner Projektion zu verweilen.<sup>835</sup>

Trotzdem Artaud die Wirklichkeit der Rarámuri in seinen Tarahumara-Texten immer wieder romantisiert darstellt, vermittelt Artaud diese für ihn neue Welt nicht als fremd, sondern als nah und vertraut, so z. B. durch seinen unmittelbaren Kontakt mit ihren Riten und durch Vergleiche mit europäischen Künstlern, Philosophen und Bildwerken.<sup>836</sup> Denn Artaud will ja mit seiner Darstellung der indigenen Kultur auch aufzuzeigen, dass sich in den Riten der Rarámuri nicht das unerreichbar ferne Paradies, sondern eine greifbar nahe Möglichkeit zur Kontaktaufnahme mit dem Ich und zur inneren Veränderung verbirgt.

---

<sup>833</sup> **Gaudry**, *Artaud au Mexique*, S. 116. Zu Artauds Kontakten in Mexiko-Stadt vgl. **Gaudry**, *Ebd.*, S. 114ff.

<sup>834</sup> **AA**, *Messages, La culture éternelle du Mexique*, S. 105.

<sup>835</sup> Neben außerliterarischen Spekulationen, dass Artaud seinen Drogenkonsum weder in der Sierra noch in Mexiko-Stadt kontrollieren oder befriedigen konnte, neben der möglichen Enttäuschung, kein indigenes Mexiko, sondern nur indigene *Inseln* in einem postrevolutionären Mexiko aufzufinden und neben der permanenten finanziellen Sorge, erklärt sich seine Rückkehr nach Europa wohl auch aus diesem auf die europäische Gesellschaft fixierten Künstlerverständnis heraus.

<sup>836</sup> In einem Brief an Jean Paulhan vom 4.2.1937 aus Paris, in dem Artaud seine Tarahumara-Texte für eine mögliche Veröffentlichung vorstellt, spricht Artaud sogar von einem Déjà-Vu-Erlebnis: „[...] tout me parut représenter une expérience vécue, déjà passée à travers moi, et on la découvre d'un monde étrange, mais nouveau. Tout cela n'était pas nouveau. Or l'impression du *déjà vu* est vague, je veux dire *sans date*, la mienne était parfaitement située; car cette expérience organique vécue m'en rappelait une autre, à laquelle je me sentais lié indirectement peut-être, mais tout de même par des fils matériels.“

„Qu'est-ce qui m'empêcherait de croire au rêve du théâtre quand je crois au rêve de la réalité?“<sup>837</sup>

## 5.6 Veränderte Werkwahrnehmung

„J'ai pris du Peyotl au Mexique dans la montagne et j'en ai eu un paquet qui m'a fait deux ou trois jours chez les Tarahumaras, j'ai pensé alors à ce moment-là vivre les trois jours les plus heureux de mon existence. J'avais cessé de m'ennuyer, de chercher à ma vie une raison et j'avais cessé d'avoir à porter mon corps. Je compris que j'inventais la vie, que c'était ma fonction et ma raison d'être et que je m'ennuyais quand je n'avais plus d'imagination et le peyotl m'en donnait.“<sup>838</sup>

Die Tarahumara-Texte vermitteln dem Leser den Eindruck, dass Artaud als Künstler, Schamane und offizieller, säkularer „Missionar“ in „seiner“ indigenen Welt angekommen ist.

„A un moment quelque chose comme un vent se leva et les espaces reculèrent. Du côté où était ma rate un vide immense se creusa qui se peignit en gris et rose comme la rive de la mer. Et au fond de ce vide apparut la forme d'une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d'un E triste et brillant comme un œil.“<sup>839</sup>

Begreift man die Tarahumara-Texte als poetische Verwirklichung seiner Theaterideen, so stellt sich die Frage, warum diese Perspektive und damit die Neubewertung seiner mexikanischen Texte in der Artaud-Rezeption bisher wenig Raum gefunden haben.<sup>840</sup>

---

<sup>837</sup> AA, OC IV, *Le théâtre de Séraphin*, S. 145.

<sup>838</sup> AA, OC IX, *Une note sur le Peyotl*, S. 97.

<sup>839</sup> AA, Ebd., *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 26.

<sup>840</sup> Vgl. Kapitel 2 und darin die Forschungstendenz zu Artauds mexikanischen Texten: **Dumoulié, Camille**: „*Danser les mythes qui nous martyrisent*“, in **Ders.**: *Artaud, la vie*, Paris 2003, S. 71-86. **Flores, Enrique**: *La Conquête du Mexique: "Sacrificio, espectáculo y 'teatro de la crueldad'"*, CARAVELLE - Cahier du Monde Hispanique et Luso-Bresilien, Presses Universitaires du Mirail n° 82, Toulouse 2004, S. 89-124. **Gaudry, François**: „Artaud au Mexique“, in *Mélusine*, L'Âge d'Homme, n°8, Paris 1986, S. 111-123. Artaud, Antonin: *Œuvres*, Edition établie, présentée et annotée par **Evelyne Grossman**, Gallimard, Manecourt 2004. (Kommentare zu den Mexiko- und Tarahumara-Schriften). **Knapp, Bettina**: „The land of the Tarahumara“, in **Dies.**: *Antonin Artaud Man of Vision*, Swallow Press, New York 1969, S. 131-152. **Laroche-Sanchez, Evelyne**: *Antonin Artaud et le Mexique: l'expérience tarahumara*, Thèse sous la direction du Professeur D.H. Pageaux, Paris 1982. **Le Clézio, J.M.G.**: „Antonin Artaud ou le rêve mexicain“, in **Ders.**: *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, Paris 1988, S. 193-205. **Penot-Lacassagne, Olivier**: „Le Mexique d'Antonin Artaud ou l'humanisme de l'autre homme“, in *Mélusine*, L'Âge d'Homme, n° 19, Paris 1999, S. 22-32. **Rodack, Madeleine T.**: *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, University of Arizona, Tucson 1974. **Rössner, Michael**: „*La Fable du Mexique*“ oder vom Zusammenbruch der Utopien. Über die Konfrontation europäischer Paradiesprojektionen mit dem Selbstverständnis des „indigenen“ Mexiko in den 20er und 30er Jahren, in: **Hölz, Karl (Hrsg.)**: *Literarische Vermittlungen Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur*, Akten des Kolloquiums Trier 5. bis 7. Juni 1987, Tübingen 1988.



„A première vue, le pays tarahumara est inabordable. A peine quelques vagues pistes qui, tous les vingt mètres, semblent disparaître sous terre. La nuit venue, il faut s’arrêter si l’on n’est pas un homme rouge. Car, alors, seul un homme rouge voit où il faut mettre les pieds.“<sup>841</sup>

Die Masse der Rezipienten, der Leser, ist üblicherweise ausschlaggebend für die Bewertung eines Werks. Es ist jedoch schwer nachzuweisen, dass und wie viele Leser mehr Artauds Theatertexte (gründlich) gelesen haben als seine Tarahumara-Schriften. Außerdem sagt die Quantität der Leser zwar etwas über die (Massen-)Wirkung eines Werks aus, nicht aber unbedingt über dessen Qualität<sup>842</sup>. Eine Gewichtung nach mehr oder weniger wichtigen Texten innerhalb eines Gesamtwerks hängt dann vielleicht – im Zuge der sich beschleunigenden Kommerzialisierung – von der Übereinstimmung mehrerer Rezipienten und damit Rezensionen ab, und dann von der Bündelung dieser Rezeptionen zu einer allgemeinen bzw. öffentlichen Meinung.

Bei Artauds Werk diskutiert man noch immer mehr die nationale wie internationale Bedeutung seiner kontroversen Theaterschriften sowie die aktuelle Weiterentwicklung dieser Ideen im europäischen wie internationalen Raum. Eine Analyse der zeitlich sehr versetzt entstandenen, exotisch anmutenden und schwer in eine Gattung zu integrierenden Texte zu einem auch heute noch in Europa fast unbekannten indigenen Stamm in Mexiko vorzulegen, sollte aber inzwischen die gleiche wissenschaftliche und literarische Aufmerksamkeit wecken können. Denn wie wir gesehen haben, sind die mexikanischen Texte trotz ihrer starken Verankerung im damaligen Avantgarde-Kontext sowohl kulturwissenschaftlich als auch literaturwissenschaftlich diskussionswürdig und erkenntnisfördernd, weil sie die Möglichkeit eröffnen, einerseits den französischen bzw. europäischen und andererseits den lateinamerikanischen Literaturkanon neu zu betrachten und dessen Katalogisierung zu überdenken.

Neben der Frage nach der Wahrnehmung und Bedeutung von Theater- und Tarahumaratexten, steht auch das Thema ihrer Ein- oder Zuordnung. Als ehemaliger Surrealist lag Artaud selbst eine lose Form der Gattungszuweisung und Werkeinordnung fern. Andererseits benutzt er in seinen Texten durchaus die einordnenden Begriffe Poesie, Theater, Film etc.. Daher soll in Bezug auf beide

---

<sup>841</sup> AA, OC IX, *La Race des hommes perdus*, S. 80.

<sup>842</sup> Das geht schon aus dem Begriff „Best-seller“ hervor.

Textgruppen zumindest ein vager Gattungsvorschlag erfolgen, mit dem der Leser dann arbeiten kann.

Bezeichneten wir die Theaterschriften bisher behelfsmäßig als „theoretisch“, als „Schriften“, „Ideen“, „Konzeption“ oder „Konstruktion“, so liefern diese Begriffe doch keine ausreichende Definition zur Gattungsdiskussion. Artaud hat die wesentlichen Elemente seiner künstlerischen Ausdrucks- und Lebenswelt mehr oder weniger systematisch im Manifest zum *Theater der Grausamkeit* aufgelistet und erklärt. Die Texte, die das Werk *Le Théâtre et son Double* bilden, sind ursprünglich unabhängig voneinander entstanden und bauten nicht logisch oder chronologisch aufeinander auf. Die Sprache der Texte ist nicht theoretisch, benutzt Artaud doch mit Vorliebe Bilder und Metaphern, um sich zu erklären:

„Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison.“<sup>843</sup>

„Mais en revanche le théâtre m’est apparu comme un sorte de monde gelé, avec des artistes engoncés dans des gestes qui ne leur serviront désormais plus à rien [...]“.“<sup>844</sup>

„Les guerriers entrent dans la forêt mentale avec des roulements de peur [...]“.“<sup>845</sup>

„[...] je propose d’en agir avec les spectateurs comme avec des serpents qu’on charme et de les faire revenir par l’organisme jusqu’aux plus subtiles notions.“<sup>846</sup>

„Le spectacle, [...] enveloppera matériellement le spectateur, le maintiendra dans un bain constant de lumière, d’images, de mouvements et de bruits.“<sup>847</sup>

„Or le cri que je viens de lancer appelle un trou de silence d’abord, de silence qui se rétracte, puis le bruit d’une cataracte, un bruit d’eau, c’est dans l’ordre, car le bruit est lié au théâtre. C’est ainsi que dans tout vrai théâtre, procède le rythme bien compris.“<sup>848</sup>

Artaud vergleicht sein Theater mit der Pest, welche zum Tod oder zur Heilung führen soll. Seine balinesischen Kriegertänzer bewegen sich in einem mentalen Wald mit „Angstgeratter“. Die Zuschauer seines Theaters sollen wie Schlangen beschworen werden und sich in einem ständigen Licht-, Bilder-, Bewegungs- und Geräuschbad erleben. Und der Schrei als wesentliches Element seines Theaters bzw. eines jeden

---

<sup>843</sup> AA, *OC IV, Le théâtre et la peste*, S. 31.

<sup>844</sup> AA, *Ebd., La mise en scène et la métaphysique*, S. 43.

<sup>845</sup> AA, *Ebd., Sur le théâtre balinaï*, S. 64.

<sup>846</sup> AA, *Ebd., En finir avec les chefs-d’œuvre*, S. 79.

<sup>847</sup> AA, *Ebd., Le théâtre de la cruauté (Second Manifeste)*, S. 121.

<sup>848</sup> AA, *Ebd., Le théâtre de Séraphin*, S. 144. Vgl. auch AA, *Ebd., Deuxième lettre à Jean Paulhan, Paris, 28 septembre 1932*, S. 107: „[...] (ainsi le théâtre redeviendra une opération authentique vivante, il conservera cette sorte de palpitation émotive sans laquelle l’art est gratuite) [...]“.

„wahren Theaters“ wird von Artaud selbst vorgeführt und als „Stilleloch“ oder „Wasserfallgeräusch“ übersetzt.

Auch beim Gebrauch von Begriffen wie der *Metaphysik* beruft sich Artaud weniger auf die philosophische Dimension, sondern mehr auf die im orientalischen Theater verwendete integrale Sprache, die die Sinneswahrnehmung und körperliche Bewusstseins erfahrung betont. In den Tarahumara-Schriften wird Artauds Metaphysik dann mit den Sinnen wahrnehmbar und in der Natur spürbar, wenn er die mit Zeichen durchsetzte Landschaft der Rarámuri beschreibt, aus deren Felsen ein „metaphysischer Gedanke haucht“.<sup>849</sup>

„Dans le théâtre oriental à tendances métaphysiques opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques, tout cet amas compact de gestes, de signes, d'attitudes, de sonorités, qui constitue le langage de la réalisation et de la scène, ce langage qui développe toutes ses conséquences physiques et poétiques sur tous les plans de la conscience et dans tous les sens, entraîne nécessairement la pensée à prendre des attitudes profondes qui sont ce que l'on pourrait appeler de la *métaphysique en activité*.“<sup>850</sup>

„Or, cette Sierra habitée et qui souffle une pensée métaphysique dans ses rochers, les Tarahumaras l'ont semée de signes, de signes parfaitement conscients, intelligents et concertés.“<sup>851</sup>

Die Theatertexte können demnach als ein dichtes Text-Korpus, Manifest oder Konzept beschrieben werden, das mithilfe einer eingängigen Bildersprache starke Vergleiche zieht und das eine neue Theater- und damit Bewusstseins erfahrung theoretisch proklamiert sowie eine praktische Umsetzung unmittelbar fordert.

Beim Einordnungsversuch der Tarahumara-Texte scheint der Leser zunächst ähnlich verloren wie in Artauds Werk *Héliogabale*:

„Conscient du caractère peu conventionnel d'un livre qui ne relève d'aucune tradition littéraire et n'appartient à aucun genre (autre façon de nier les parentés historiques), il revendique le caractère performatif de son énonciation en soulignant que l'aspect répétitif de sa pensée (traduisons, sa *diction*) avait souvent perturbé l'ordre narratif de son récit: [...] C'est

---

<sup>849</sup> **Bermel** meint, es gehe Artaud beim Begriff der Metaphysik um eine Art „künstlerische Suche“, die die „physischen und äußeren Grenzen der Kunst“ sprengt und jenseits von diesen sucht, was möglich ist. **Bermel**, *Theatre of Cruelty*, S. 20. Und **Slaney** verweist zurecht auf das Paradoxon Artauds, welcher zwar gegen alles Rationale kämpfen würde, aber mit seiner Suche nach einer geheimen, mathematischen Zeichen- und Ausdruckssprache in der Tarahumara eine rational erklärbare, metaphysische Dimension sucht. **Slaney**, *Paysage entièrement moderne*, S. 146: „La révolte d'Artaud contre la rationalité était ainsi forcée par sa recherche d'une métaphysique rationnelle.“

<sup>850</sup> **AA**, *OC IV, La mise en scène et la métaphysique*, S. 43. Vgl. auch Artauds Beschreibung der balinesischen Tänzer – „Metaphysiker des natürlichen Chaos“ – deren Bewegungen und Töne zum inneren Ursprung führen. **AA**, *Ebd.*, *Sur le théâtre balinaï*, S. 62f: „Ils dansent et ses métaphysiciens du désordre naturel qui nous restituent chaque atome du son, chaque perception fragmentaire comme prête à retourner à son principe [...]“. Vgl. auch **Ebd.**, S. 63: „Mimique des gestes spirituels qui scandent, élaquent, fixent, écartent et subdivisent des sentiments, des états de l'âme, des idées métaphysiques.“

<sup>851</sup> **AA**, *OC IX, La montagne des signes*, S. 38.

ainsi que le livre tout entier est la réitération systématique et calculée d'un désordre fondamental où le lecteur, dans un premier temps, est appelé à se perdre.<sup>852</sup>

Bei den Tarahumara-Texten kann man eine ethnografische Beschreibung, einen autobiografischen Reisebericht, einen poetischen oder visionären Text, eine kulturpolitische oder prophetische Schrift, einen Tagebucheintrag oder aber eine fiktive Geschichte vermuten. Der erwähnte surrealistische und für Artaud ebenso zentrale Anspruch der Verschmelzung der Gattungen und der Begriffe oder Erfahrungswelten von Kunst und Leben wird in den Tarahumara-Schriften konkretisiert.<sup>853</sup> Dort verbinden sich in Artauds Einheitsvision Kunst, Ritus, Mythos, Natur und das Leben der Indigenen zu einer spirituell ganzheitlichen Ursprungserfahrung:

„Ceci étant dit, il m'a paru plus qu'étrange que le pays où la tradition des Mages porteurs de feu vit sur la figure des rochers, sur les vêtements et dans les rites sacrés des hommes soit aussi celui dont le bruit coloré, et la vibration grandiose de la Nature rappellent avec la plus obsédante intensité toute une époque de la peinture dont les Grands Hommes furent obsédés des mêmes signes, des mêmes formes, des mêmes lumières, des mêmes secrets.“<sup>854</sup>

„La Nature a produit les danseurs dans leur cercle comme elle produit le maïs dans son cercle et les signes dans les forêts.“<sup>855</sup>

Die einzelnen Texte, die während und nach seinem Mexikoaufenthalt zu den Rarámuri und zu der dortigen Natur- und Ritenerfahrung entstanden waren, sind bei den weitgefassten Oberbegriffen der *Poesie* oder *lyrischen Prosa* zwar nicht befriedigend aber soweit aufgehoben, dass wir Artauds künstlerischem Sprachverständnis und seiner integralen Ausdrucksintention dabei nicht widersprechen.

Artauds Tarahumara-Texte sind bis auf seine Tutuguri-Versionen keine Gedichte (und auch diese nicht im klassischen Sinn). Aber seine bilder-, lautreiche und zeichenhafte Sprache, seine betonte magische Verbindung zwischen Mensch, Ritus und der Natur, seine freien Assoziationsketten zwischen Gesehenem, Gehörtem und Vorgestelltem im Rausch und im Spiel mit den Grenzen zwischen innerer Wahrnehmung und äußerer Wirklichkeit können als *poetisch* bezeichnet werden. Damit retten sich die Texte vor der Frage, ob es sich hier um Artauds fiktive oder reale Erfahrungen beziehungsweise um einen fiktiven Text bzw. einen realen

---

<sup>852</sup> Grossman, Artaud/Joyce, *Le Corps et le texte*, S. 104 und S. 106.

<sup>853</sup> Vgl. z. B. Cortanze, *Monde du surréalisme*, S. 307 (Stichwort *Théâtre*) : „Breton tient le théâtre en aversion pour deux raisons : le surréalisme, qui veut mettre fin aux différents genres en littérature, ne peut tolérer cette expression particulière, comme il ne peut admettre qu'un auteur se dissimule derrière des personnages.“

<sup>854</sup> AA, *OC IX, Le pays des Rois-Mages*, S. 66.

<sup>855</sup> AA, *Ebd., Le pays des Rois-Mages*, S. 67.

Reisebucheintrag handelt. Seine poetischen Texte entziehen sich einer weiteren Einordnung. Gleichzeitig darf sich die Poesie als vager Oberbegriff aber auch zwischen beiden verschiedenen schwer zu trennenden wie zu definierenden Wirklichkeitsbereichen bewegen.<sup>856</sup> Und die Poesie ist ein wesentliches sprachliches und inhaltliches Bindeglied und Ausdruckselement zwischen den Theater-Texten und den Tarahumara-Texten.

„Le théâtre contemporain est en décadence [...]. Parce qu'il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie. [...] On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos.“<sup>857</sup>

„Et cela permet la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots. [...] Cette poésie [de l'espace] très difficile et complexe revêt de multiples aspects: elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expressions utilisables sur une scène, comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonation, architecture, éclairage et décor.“<sup>858</sup>

Artauds Anspruch an die Poesie, die im Theater die Sprache ersetzen soll und sich durch die Ausdruckselemente „Musik, Tanz, Plastiken, Pantomime, Mimik, Gestik, Tonfall, architektonische Aspekte, Beleuchtung und Dekor“ einen neuen Raum kreiert, wird in den Tarahumara-Texten direkt angewandt, mit dem Unterschied, dass die architektonischen Elemente, das Dekor und die Beleuchtung durch die Natur selbst erfüllt werden. In ihren einzigartigen Felsformationen und im sich an ihnen brechenden Sonnenlicht lässt Artaud als Beobachter Schatten, Bilder, Visionen und Figuren auftreten und lebendig werden. Das Volk der Rarámuri und ihre von Artaud geschilderte Rituskultur verkörpern in seiner Darstellung die poetischen Elemente des Tanzes, der Musik, der Plastiken (Kreuzsymbol, Opfertier, die Peyote-Reihe, die Spiegel, die Kleidung etc.) und seine Ritusbewegungen und -rufe. Artaud, der nicht in ihrer Sprache mit den Rarámuri kommunizieren kann, wird zum europäischen „Pantomimen“ im indigenen Kontext, der trotzdem einen ganzheitlichen Transformationsprozess vermitteln will. Der Poet Artaud erschafft sich dann in der

---

<sup>856</sup> Vgl. hierzu die Studien von **Iser**, in: **Iser, Wolfgang**: „Akte des Fingierens“, in **Ders.**: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1993, S. 18-51. „Daher ließe sich das Fiktive als eine eigentümliche »Übergangsgestalt« qualifizieren, die sich immer zwischen das Reale und das Imaginäre zum Zweck ihrer wechselseitigen Anschließbarkeit schiebt.“ **Iser**, *Ebd.*, S. 49f. Vgl. auch: **Iser, Wolfgang**: „Das Zusammenspiel des Fiktiven und des Imaginären“, in **Ders.**: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1993, S. 377-411.

<sup>857</sup> **AA**, *OC IV, La mise en scène et la métaphysique*, S. 40f.

<sup>858</sup> **AA**, *OC IV, La mise en scène et la métaphysique*, S. 37.

Sierra sein Poesie- und Theater-Ideal und auch seine Leserschaft, ohne dabei wie noch zuvor in Paris auf die Reaktion eines Massenpublikums angewiesen zu sein:

„Je ne veux pas être le poète de mon poète, de ce moi qui a voulu me choisir poète, mais le poète créateur, en rébellion contre le moi et le soi. Et je me souviens de la rébellion antique contre les formes qui venaient sur moi.“<sup>859</sup>

Wie in diesem Kapitel angedeutet wurde, bestehen vor allem auf der inhaltlichen Ebene mehrere Verbindungslinien zwischen den Theater-Texten und den Tarahumara-Texten. Dabei kann man bei den Tarahumara-Texten von einer Steigerung, Radikalisierung oder Verwirklichung der zunächst für das Theater geforderten Ideen, Effekte und Elemente sprechen.

„Comment ne pas remarquer, en effet, que dans ces deux œuvres [*Héliogabale et Le Voyage au Pays des Tarahumaras*] Artaud poursuit une sorte d’incarnation et d’illustration de son Théâtre de Cruauté ? [...] Bref. Lorsqu’il fait œuvre de poète et d’érudit, ou lorsqu’il va chercher au Mexique les racines d’une culture non encore avilie par la civilisation, Artaud ne cesse de se comporter en « homme *du* théâtre ». [...] Aucune œuvre n’échappe à cette contamination, les écrits poétiques ne faisant pas exception, ni la correspondance, comme nous verrons.“<sup>860</sup>

Artaud möchte eine Revolution des Theaterraums, der Theatersprache, der Darstellung, der Vermittlung, Wahrnehmung das heißt der gesamten Theatererfahrung auslösen, um so „sein“ Individuum und Massenpublikum unmittelbar zu erreichen und zu verändern. In den Tarahumara-Texten verwirklicht er diese zuvor noch theoretisch geforderte und nicht ausreichend umgesetzte, schmerzhaft Vision beispielhaft an sich selbst. Liest man Artauds später in den Psychiatrien revidierte und teilweise mit religiösen Begriffen durchsetzte Tarahumara-Texte, bleibt offen, ob es der Figur wirklich gelungen ist, eine solche heilende Bewusstseins-Transformation durch den Peyote-Ritus dauerhaft an sich zu vollziehen und so als Vorbild für die Gesellschaft zu fungieren. Im poetischen Moment der Ritenbeschreibung und der Peyote-Einnahme scheint die Inszenierung und Wirkung seiner Theater-Ideen in der indigenen Sierra jedoch erfolgreich.

Da diese „Verwirklichung“ seiner Theater-Ideen im indigenen Kontext nur aufgrund einer zuvor beschriebenen Projektions- und Imaginationsleistung und aufgrund seiner poetischen Darstellungsfreiheit geschehen kann, bleibt auch die Frage im Raum, ob Artaud das Maß seines „totalen“ Transformationsanspruchs bewusst war.

---

<sup>859</sup> **AA**, *OC IX, Révolte contre la Poésie*, S. 121.

<sup>860</sup> **Virmaux, Alain** : „Permanence effective de la théâtralité“, in **Ders.**: *Antonin Artaud et le théâtre*, S. 29- 37, S. 30.

Vielleicht hat er deshalb diesen Prozess glaubhaft nur auf einem unbekannten, fremden, indigenen Terrain poetisch inszeniert.

Gleichzeitig können die Ideen aus den Theater-Texten durch den Bezug zu den Tarahumara-Texten unter einem neuen Blickwinkel gelesen werden. Denn besonders zu seinen Lebzeiten standen die Ideen seiner Theater-Texte in der Kritik, nicht umsetzungsfähig zu sein. Eine Neubewertung der Tarahumara-Schriften innerhalb von Artauds Gesamtwerk kann also für das Verständnis seiner konstanten Forderungen, deren zentralste wohl die „révolution intégrale“ ist, sehr aufschlussreich sein. Zu dieser Neubewertung soll das letzte Kapitel beitragen, in dem es um die Spannung der poetischen Darstellung von Artauds Mythos- und Ritensuche im konkreten, rituellen aber weniger mythischen Kontext der indigenen Rarámuri geht.









Zeichnung des Rarámuri-Mädchens Mónica (6), Tewelrichi, Tarahumara 8/2007



## 6. Die Sierra Tarahumara – Artauds magische Ursprungserde

### 6.1 Literarische und außerliterarische Wirklichkeit

„Prendre ses rêves pour des réalités voilà ce dans quoi le Peyotl ne vous laissera jamais sombrer. Ou confondre des perceptions empruntées aux bas-fonds fuyants, incultes, pas encore mûrs, pas encore levés de l'inconscient hallucinatoire avec les images, les émotions du vrai.“<sup>861</sup>

Im folgenden Kapitel soll es um die Betrachtung verwobener Wirklichkeiten gehen, das heißt um Artauds mythische Sierradarstellung in den Tarahumara-Texten im Zusammenhang mit einer Beschreibung der weniger poetischen aber auch realen Lebenswelt der indigenen Rarámuri. Ein solcher Vergleich ist hier vor allem für das erweiterte Textverständnis von Artauds Tarahumara-Texten aufschlussreich.

Die Sierra Tarahumara und ein Teil ihrer indigenen Bevölkerung haben seit dem Jahr 1936 über Artauds poetische Bilder einen ganz eigenen Weg in das Bewusstsein der europäischen aber auch lateinamerikanischen Leserkreise gefunden. Dabei nimmt Artaud, wie wir schon wissen, in seinen Tarahumara-Texten keinen ethnologischen, ethnografischen, kolonial-historischen, theologischen oder touristischen Weg. Und sozial- wie kulturpolitische Themen fokussiert er vor Ort nur insofern, wie es für seine Vision von Bedeutung sein kann. Geht es auf Artauds literarischer und mit Bildern, Symbolen und Bedeutung aufgeladener Reise doch einmal um Sitten, Riten, Kleidung, Essen oder politische Gespräche, dann, um den Leser auf sein Künstlerverständnis, seine Vision und sein Menschenbild in der Sierra hinzuweisen. Bei der Verschmelzung von innerer und äußerer Wirklichkeit in den Tarahumara-Texten wird die Frage obsolet, was Artaud *wirklich* in der Sierra erlebt und gesehen hat. Denn die Schriften sollen den Leser mit auf eine eigene magische Wahrnehmungs- und Zeichenreise nehmen, bei dem die Figur Artaud nur der Beförderer ist. Nicht die reale Existenz einer beschriebenen Stein-Totenstatue, welche in ihrer Hand ein Kind hält<sup>862</sup>, sondern die poetische Absicht in Artauds Text ist also hier entscheidend. Aber Artauds Dichterintention, eine lebendige und gleichzeitig tote, also kontrastierende und magische Welt in der weiten Felsen- und Schluchtenlandschaft der Sierra zu erschaffen, wird auch greifbarer, wenn man weiß, dass die Steininformationen und Schluchten wirklich das stärkste und sich

---

<sup>861</sup> AA, OC IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 27.

<sup>862</sup> AA, OC IX, *La Montagne des Signes*, S. 37.

einem aufdrängendste Naturmerkmal in der Tarahumara waren, die die Phantasie leicht anregen.

Die Begegnung zwischen Artaud und der indigenen Kultur in der Sierra Tarahumara im Jahr 1936 ist zunächst – neben der schockartigen Berührung mit einer völlig unbekannten Welt – vor allem eine Begegnung mit einer „beseelten“ Natur, mit ihren Felsformationen, ihren in Baumstämme eingeritzten Zeichen und gemalten wie in Wollstoffe eingewebten Symbolen sowie mit ihren Pflanzen und besonders mit der Peyote-Wurzel.<sup>863</sup> Auch weil Artaud kaum des Spanischen und schon gar nicht des Rarámuri mächtig ist, findet eine erste Kommunikation auf der nonverbalen Ebene statt. Im Mittelpunkt der Tarahumara-Schriften steht das erspürende Sehen einer neuen Zeichensprache, das Rätseln über verschiedene Ausdrucksformen, der Einfluss des Gesehenen auf den Körper und die Seele sowie die Verarbeitung, Projektion und Verwirklichung theoretischer Theaterkonzepte auf „seine“ indigene Welt. Wie aufgezeigt werden soll, bilden diese Ausdruckselemente eine eigene Textwirklichkeit, die die äußere Wirklichkeit zwar nicht „wahrheitsgemäß“ oder realistisch abbildet aber mit ihr auf verschiedenen Ebenen kommuniziert.<sup>864</sup>

---

<sup>863</sup> AA, *OC IX, La Montagne des signes*, S. 35: „Le pays des Tarahumaras est plein de signes, de formes, d’effigies naturelles qui ne semblent point nés du hasard, comme si les dieux, qu’on sent partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs dans des étranges signatures où c’est la figure de l’homme qui est de toutes parts pourchassée.“

<sup>864</sup> Artaud spielt in seinen Texten in surrealistischer Tradition bewusst mit dem Wirklichkeitsbegriff, welcher in Verbindung mit dem Bewusstsein und dem Un(ter)bewussten steht. So spiegelt sich die Wahrnehmung der äußeren Landschaft in der inneren und körperlichen Verfassung der Figur Artaud oder kontrastiert auf schmerzhaft Weise mit der Natur. Vgl. AA, *OC IX, La Danse du Peyotl*, S. 40: „L’emprise physique était toujours là. Ce cataclysme était mon corps... Après vingt-huit jours d’attente, je n’étais pas encore rentré en moi; il faudrait dire: *sortir* en moi. En moi, dans cet assemblage disloqué, ce morceau de géologie avariée.“ In einem anderen Zusammenhang zerfließt seine Realität, die er in der Tarahumara vorfindet, mit der bildhaften oder textuellen Wirklichkeit einer bestehenden Mythoserzählung, eines Traums oder einer Vision zugunsten einer poetischen Botschaft. Da Artaud auf der Suche nach einem gemeinsamen mythischen Grund verschiedener räumlich und zeitlich entfernter Kulturen ist, verwendet er Bilder der Renaissancemaler wie auch die astronomischen Künste der Mayas (AA, *OC IX, Le pays des Rois-Mages*, S. 64), den Vergleich der Tarahumaraheiler mit „Pharaonen“ (AA, *OC IX, Une Race-Principe*, S. 68) oder den von Platon in *Critias* beschriebenen Mythos der Atlantiskönige (AA, *OC IX, Le rite des rois de l’Atlantide*, S. 72-76). Er bringt die Kopfbandbedeckung der Tarahumara in Verbindung mit der chinesischen und mit der jüdischen Kultur, das heißt mit Moses’ gehörnten Steinfiguren und diese wiederum mit den Masken der Mayas und Totonaken (AA, *OC IX, Une Race-Principe*, S. 68f). Artaud setzt diese scheinbar „fremden“ Kulturelemente in wenigen Worten und Sätzen mit der Tarahumaralandschaft, mit ihren Riten und Menschen in Verbindung. Meisterwerke aus der Bildenden Kunst und seine Projektionen und Visionen dazu verschmelzen dabei zu einem neuen Sierrabild, dem Artaud eine mythisch-magische Form gibt: AA, *OC IX, Le Rite des Rois de l’Atlantide*, S. 72: „Que ceux qui ne me croient pas aillent dans la Sierra Tarahumara: ils verront que, dans ce pays où le rocher offre une apparence et une structure de fable, la légende devient la réalité et qu’il ne peut y avoir de réalité en dehors de cette fable.“ Vgl. auch AA, *OC IX, La Danse du Peyotl*, S. 43: „Certes, je n’étais pas venu au fond de la montagne de ces Indiens Tarahumaras pour chercher des souvenirs de peinture.

Artaud setzt sich, wie bereits an anderer Stelle zitiert, bei einem von der Regierung – nicht nur für die Schule sondern auch für die öffentliche Ordnung – beauftragten Direktor ein, dass die bevorstehende und offiziell verbotene Peyote-Zeremonie der Rarámuri doch stattfinden kann. Dies berichtet er einem indigenen *Priester*, wie Artaud die dortigen Heiler bzw. Schamanen in diesem Kontext nennt:

„Je lui [Prêtre] dis ce qui avait été convenu avec le directeur de l'école indigène et que leur prochaine grande fête pourrait cette fois avoir lieu. – Je lui dis aussi que je n'étais pas venu chez les Tarahumaras en curieux mais pour retrouver une Vérité qui échappe au monde de l'Europe et que sa Race avait conservée.“<sup>865</sup>

Artauds Szenenbeschreibung, seine *Einschreibung* in die Natur, in die Gespräche und Riten der Rarámuri sind poetisch und daher nicht objektiv im Sinn von wissenschaftlich beobachtet und bewiesen. Für die Realität des literarischen Textes genügt es, dass Artaud die Sierra und ihre Bewohner subjektiv so erlebt haben wollte, wie er sie schildert. Selbst wenn er die Sierra Tarahumara, die Rarámuri und ihre Riten anders erlebt hätte, als er sie im Text verarbeitet, verändert das wenig an der Wirklichkeit und Wirkung seines poetischen Textes. Zentral ist bei Artaud die Hinführung, Beschreibung und Teilnahme am Peyote-Ritus:

„Ils [les sorciers] m'avaient couché bas, à même la terre, au pied de cette poutre énorme sur laquelle les trois sorciers, d'une danse à l'autre, s'asseyaient. – Couché bas, pour que tombe sur moi le rite, pour que le feu, les chants, les cris, la danse et la nuit même, comme un voûte animée, humaine, tourne vivante, au-dessus de moi.“<sup>866</sup>

Artaud schildert hier seine Erfahrung mit dieser von den Rarámuri als heilig und heilsam verehrten Wurzel. Die Fülle von bildlichen und akustischen Eindrücken scheinen im wahrsten Sinne des Wortes auf ihn einzuprasseln. Das ihn umgebende Feuer und die Schreie der im nächtlichen Kontext als „Hexer“ bezeichneten Heiler und ihr Tanz hüllen den ungeschützt auf der Erde liegenden Artaud in einen ekstatischen Zustand. Bei Artaud Rituusschilderung geht es um die Vermittlung einer subjektiven aber als universell dargestellten Erlebniswelt, um die vor Eindrücken überquellende Figur und die extreme Erfahrung wie „totale“ Wirkung des Ritus auf seinen Körper und seine Seele. In diesem Spannungsbogen befindet sich die zentrale an einen

---

J'avais assez souffert, il me semble, pour être payé par un peu de réalité. Pourtant, comme le jour tombait, une vision s'imposa à mes yeux. J'avais devant moi la Nativité de Jérôme Bosch [...]. Et tout à coup, comme je me retournais, doutant jusqu'à la dernière minute de voir arriver mes sorciers, je les vis qui descendaient la montagne [...]. “

<sup>865</sup> AA, OC IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 24.

<sup>866</sup> AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 49.

Ursprungsmythos anknüpfende Rausch- und Transformationserfahrung, an der der Lesers unmittelbar und gegenwärtig teilnehmen soll.

„Il fallait désormais que le quelque chose d'enfoui derrière cette trituration pesante et qui égalise l'aube à la nuit, ce quelque chose fût tiré dehors, et qu'il *servît* justement par *mon crucifiement*.“<sup>867</sup>

Artaud erschafft, wie jeder andere Mensch auch, immer wieder seine eigene Wirklichkeit, wie hier, wenn er das beschriebene Ritual mit dem Bild der Kreuzigung beschwert. Je nach Erfahrungshorizont, Erkenntnis, Blickwinkel und Zielrichtung treffen Ethnografen, Anthropologen, Theologen, Historiker, Archeologen, Touristen oder Künstler in der Sierra Tarahumara – so wie an jedem anderen Ort auch – auf ihre verschiedenen Wirklichkeiten. Als Poet vermittelt uns Artaud einen persönlichen Zugang, der es uns als Leser erlaubt, in Artauds Wirklichkeit einzutauchen, diese als seine, *eine* Wirklichkeit oder gar *die* indigene und ursprüngliche Wirklichkeit in dem Moment zu akzeptieren.

„Para el turista será la Sierra magnífico sitio de paseo; para el poeta, fuente de inspiración; para el científico, objeto de estudio; para el sacerdote, un vasto campo de la viña del Señor, donde puede sembrar la semilla salvadora, y recoger abundante fruto, a costa de sus fatigas y sudores.“<sup>868</sup>

Und das obige Zitat des überzeugten Missionspaters beschreibt im Gegensatz zu Artaud deutlich und in dem für die Zeit Anfang des 20. Jahrhunderts in Mexiko noch typisch ideologischen Sprachduktus die damals so interpretierte, „anstrengende“ Aufgabe, die indigenen Seelen zu *retten* und sie zum Katholizismus zu bekehren.

Einige kurze kulturgeschichtliche Informationen zur Sierra Tarahumara und ihrer indigenen Bevölkerung, zu ihren Mythen, rituellen Ausdrucksformen und zum religiösen Einfluss durch die Missionsstationen seit der Kolonisierung durch die Spanier können helfen, Artauds Texte nicht nur auf einer surrealistisch interpretierten oder postkolonialistisch diskutierten Folie zu lesen und zu begreifen, sondern auch auf dem Hintergrund einer poetisch formulierten indigenen Perspektive Artauds. Dabei ist eine

---

<sup>867</sup> AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 49f.

<sup>868</sup> Ocampo SJ, Manuel: *Historia de la Misión de la Tarahumara (1900-1950)*, Buena Prensa, S.A., México D.F. 1950, Cap. II, S. 13. Hier und im folgenden Zitat wird vor allem die damals noch kolonialistische missionarische Sicht der Jesuiten in der Tarahumara Anfang des 20. Jahrhunderts deutlich: „Cuando penetramos en estos perennes bosques de la Sierra Tarahumara [...] para cristianizar al indio tarahumar, encontramos muy diversos puntos de vista desde donde harían sus observaciones, el turista, el científico, el poeta y el sacerdote.“

knappe unpoetische Annäherung an das indigene Volk anhand von ethnografischen wie anthropologischen Quellen und anhand von Werken, die Jesuiten in der dortigen Missionsregion verfassten, hilfreich.

Die folgenden Daten zur Rarámurikultur entschleiern also einerseits europäische Vorstellungen von *der* indigenen Welt in Mexiko und erleichtern andererseits die poetische Analyse der Tarahumara-Texte aus einer – ähnlich wie bei der Diskussion von Artauds Kulturbegriff – erneut entmythisierten Perspektive. Gleichzeitig kann so Artauds poetisches Mythoskonzept sichtbarer werden.

## 6.2 Schöpfungsmythos und Geschöpf Mythos

Lässt man die Aufzeichnungen der Geistlichen in den Missionsstationen seit Anfang des 17. Jahrhunderts einen Moment beiseite, ist es der norwegische Ethnograf Carl Lumholtz, der als einer der Ersten Ende des 19. Jahrhunderts in seinem bekanntesten Buch *Unkown Mexico* bzw. *El México Desconocido* (1904) die Mythen und Riten der verschiedenen indigenen Stämme – Pimas, Tepehuanes, Rarámuri bzw. Tarahumaras, Coras etc. – in der nordöstlichen Sierra Madre in Mexiko beschreibt. Im Norden Mexikos erforscht er verschiedene indigene Kulturen, ihre Umwelt, Flora und Fauna, und kommt so in direkten Kontakt mit den religiösen Vorstellungen und (Heil-) Praktiken der Indigenen. Die Rarámuri nehmen einen Teil in seinem anschaulichen Forschungswerk ein.

„En el principio hubo muchos mundos anteriores a éste, que fueron acabando uno tras otro. Precisamente antes de que el mundo fuera destruido la última vez, corrían todos los ríos hacia el lugar donde nace el sol; pero ahora las aguas se dirigen también hacia donde el sol se pone. [...] Las rocas eran al principio blandas y pequeñas, pero crecieron hasta hacerse grandes y duras, y tienen vida dentro. [...] Según otra tradición, bajaron del cielo con maíz y papas en las orejas y fueron llevados por Tata Dios a aquellas montañas, que están en medio del mundo, a donde llegaron primitivamente siguiendo una dirección de noreste a este.“<sup>869</sup>

Lumholtz erwähnt bei der Beschreibung einiger Mythen der Rarámuri – so wird auch im obigen Zitat deutlich – dass diese bereits mit christlichem Gedankengut durchsetzt sind. Auch wenn man andere, noch nicht christlich orientierte verzeichnete

---

<sup>869</sup> Lumholtz, Carl: *El México Desconocido*, Tome I, 100 años de testimonios de los pueblos indígenas, cdi, México D.F. 2006, S. 173f.



Legenden (oder Mythen) im Zusammenhang mit den Rarámuri bei Lumholtz berücksichtigt,<sup>870</sup> erhält man den Eindruck, dass ein Schöpfungsmythos bei diesem Volk nur noch verdeckt, reduziert oder kaum (mehr) vorhanden ist.<sup>871</sup>

Die Sonne, *Padre Sol*, und der Mond, *Madre Luna*, waren ursprünglich und sind heute noch bei den nicht getauften Rarámuri – den *gentiles*<sup>872</sup> – in der Barranca-Region die zentralen Götter.<sup>873</sup> Außerdem gibt es den mehr oder weniger gefürchteten *jícuri*-Gott, der durch die halluzigen und heilend wirkende Peyote-Wurzel verkörpert wird. Er ist der (Zwillings-)Bruder von *Padre Sol*.<sup>874</sup> Das schon vor den Missionaren bei den Rarámuri integrierte Kreuzsymbol, das Artaud immer wieder für sein (totales) Raumverständnis benutzt, war bei den Rarámuri früher vermutlich ein Symbol für den Sonnenvater und die Mondmutter. Das Kreuz war eine Figur mit ausgebreiteten Armen.<sup>875</sup> Noch heute werden die Kreuze bei bestimmte Riten auf einem kleinen Platz vor der Hütte aufgestellt. Eines der Kreuze repräsentiert die Mondmutter. Die vor den Kreuzen dargebrachten Opfergaben (pflanzliche Nahrung oder Opfertiere) sind jedoch zu Ehren der Sonne oder des Sonnengottes, der häufig durch eine Gräserpuppe verkörpert wird.<sup>876</sup>

---

<sup>870</sup> Lumholtz, *México Desconocido*, S. 120.

<sup>871</sup> Vgl. auch Velasco, *Introducción*, S. 19-21 (*Leyenda de los Ganokos* [Gigantes]). Velasco beschreibt die Riesen-Legende, auf die in Unterpunkt 6.4. *Ritus ohne Mythos* kurz eingegangen wird und die vor der Ankunft der Weißen schon erzählt wurde, aber keinen Ursprung der Kultur beschreibt. Velasco beruft hier sich auf den Rarámuri-Dichter Erasmo Palma und die Forschungen von C. Lumholtz.

<sup>872</sup> In der Sierra unterschieden zunächst die Missionare und inzwischen die Indigenen selbst zwischen den *pagótuame*, den getauften Tarahumaras, und den *gentiles*, den nicht getauften bzw. nicht christianisierten Indigenen, die aktuell eine klare Minderheit darstellen. Vgl. hierzu: Velasco Rivero SJ, Pedro J. de: *Danzar o morir – Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, ITESO, Guadalajara 2006, S. 102.

<sup>873</sup> Vgl. hierzu Velascos Kommentar zur Verehrung der Sonne und das Zitat einer indigenen Legende, bei der es um die gesunde Distanz zwischen Sonne und Erde geht, die die Tarahumaras drei Tage lang vor drei Kreuzen *Tutuguri* tanzend herstellen. Velasco, *Danzar o morir*, S. 382f: „Los tarahumares adoraban al sol, y éste sigue siendo – aun hoy – a la vez símbolo e instrumento de Dios; curiosamente leyendas y explicaciones reflejan el equilibrio dinámico de esas relaciones, contando el esfuerzo de los tarahumares (ritual o moral) para mantener al sol en su justo sitio, ni más cerca ( su fuerza quemaría) ni más débil (su lejanía sería también la muerte): [...]“

<sup>874</sup> Lumholtz, *México Desconocido*, S. 173: „Los paganos o gentiles de la barrancas dicen que hay dos dioses, pero no diablo. Son aquellos el Padre Sol (Nonorúgami) y la Madre Luna (Yerúgami).“ Vgl. auch Ebd., S. 198: „El Jículi no es tan grande como el Padre Sol, pero se sienta a su lado. Es hermano de Tata Dios, su hermano gemelo, y por lo mismo se le llama Tío.“

<sup>875</sup> Lumholtz, Ebd., S. 105.

<sup>876</sup> Vgl. zum Beispiel: Plancarte, Francisco M.: *El Problema Indígena Tarahumara*, Memorias del Instituto Nacional Indigenista Vol. V, México D.F. 1954, S. 49 : „En este ceremonia [dedicada al Sol] se limpia un patio, se erige una cruz, que representa a la luna, y se coloca una figura humana hecha de zacate y cubierta de ropas, que representa al sol [...]“ [...] „En efecto, la colocación de las cruces en el lado oriental [del patio] sugiere una idea particular de respeto y culto al sol.“ Vgl. auch Bennet, Wendell C./

„En algunos pueblos tienen al sol como a una divinidad, o que es el mismo Dios en persona, y a la salida del sol, respetuosamente se ponen de pie, vueltos hacia el Oriente. [...] Al extremo del patiecillo o del lugar donde ha de verificarse el baile sagrado, plantan tres cruces, siendo la de en medio de mayor tamaño y todas tres bien adornadas con gargantillas y pendientes de cuentas de vidrio de colores.“<sup>877</sup>

Da Artaud vor seinem Reiseantritt die Kultur der Rarámuri nicht mit Namen erwähnt, sondern allgemein auf der Suche nach *der* indigenen Kultur in Mexiko ist, ist es unwahrscheinlich, dass Artaud die Ergebnisse von Lumholtz jahrelanger Feldforschung kannte. Und so erfuhr Artaud vielleicht aus anderen Quellen oder Erzählungen vor Ort in der Sierra von einer Variante des rudimentären Schöpfungsmythos der Rarámuri. Denn Artaud berichtet ähnlich wie Lumholtz davon, dass die Rarámuri meinen, sie seien einst vom Himmel gefallen.

„Si la majeure partie de la race tarahumara est autochtone, et si, comme elle le prétend, elle est tombé du ciel dans la Sierra, on peut dire qu'elle est tombée dans une *Nature déjà préparée*.“<sup>878</sup>

Bei Artaud sind die Rarámuri in einer Fallbewegung erschaffen worden, ohne dass dabei ein göttliches Schöpferwesen genannt wird. Das Rarámuri-Volk befindet sich sofort in der wie für sie *geschaffenen* Natur. Damit umgeht Artaud nicht nur die schon zu seiner Zeit unübersehbare Tatsache der synkretistischen Verschmelzung von indigenem Gott und christlichem Gottvater, *Tata Dios*, welcher die Rarámuri im zitierten Mythos an ihren Ort führt. Sondern er blendet auch poetisch geschickt die Frage nach einem Schöpfer oder einem gebärenden Schöpferakt aus, was wiederum seiner ehemals surrealistischen Schöpfer- (und Vater-)kritischen Einstellung entspricht:

„Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère et moi ; [...] Ce qui veut dire qu'avant maman et papa [...] était ce corps inemployable, fait de viande et de sperme fou, ce corps pendu, d'avant les poux, suant sur l'impossible table du ciel son odeur calleuse d'atome, sa rogommeuse odeur abject *détritus* éjecté du somme de l'Inca mutilé des doigts qui pour idée avait un bras mais n'avait de main qu'une paume morte, d'avoir perdu ses doigts à force de tuer des rois.“<sup>879</sup>

Auch das von Artaud poetisch verwendete Sonnensymbol, der mit verschiedenen Hochkulturen verglichene Sonnenkult, das beschriebene Kreuz in seiner

---

**Zingg, Robert M.:** *Los Tarahumaras, Una tribu india del norte de México*, INI, México D.F. 1978, S. 418f (*Fiestas Nativas/ Partes Integrantes*): „Al este [del patio], una plataforma baja y dos o tres cruces señalan el lugar del altar. [...] La tres cruces y las mesas, siempre están orientadas hacia el este, que es el punto por donde sale el sol.“

<sup>877</sup> Schilderung eines Jesuitenmissionars, in: **Ocampo**, *Historia de la Misión*, S. 33f.

<sup>878</sup> **AA**, *OC IX, La montagne des signes*, S. 36.

<sup>879</sup> **AA**, *Œuvres*, S. 1152 (*Ci-Gît*).

räumlichen Bedeutungsvielfalt<sup>880</sup> sowie das angebliche duale (Lebens-)Prinzip, das sich im *Ciguri (jícuri)*, der Peyote-Wurzel, ausdrückt, assoziiert man zunächst mit ethnografischen Quellen. All diese Elemente in den Tarahumara-Texten verweisen jedoch mehr auf eine von Artaud gezielt so konstruierte magische, mystische und archaische Indígena-Kultur und ihre mit Bedeutung aufgeladenen Riten.<sup>881</sup>

„La plus haute idée de la conscience humaine et de ses universels répondants: Absolu, Infini, existe encore chez cette race de vieux Indiens qui disent avoir reçu le Soleil pour le transmettre aux méritants, et qui dans les Rites de Ciguri ont conservé la porte organique de la preuve, [...]. Un jour, disent les prêtres du TUTUGURI, le Grand Guérisseur Céleste est apparu comme s'il naissait des lèvres ouvertes du Soleil, LE DÉsirANT, Son Père dans l'Éternité. Et Il était Lui-même ce soleil, avec, en main, La Croix Première, et Il frappait ; et d'autres Croix Solaires, et des Doubles de Soleils, naissaient de Lui [...].“<sup>882</sup>

„Quand on sait que le culte astronomique du soleil s'est exprimé universellement par des signes [...], mais jamais je ne les ai vus pulluler *dans la Nature*, comme au sein de la Montagne Tarahumara ; quand on sait cela et qu'on entre tout a coup dans un pays littéralement hanté par ces signes, et qu'on les retrouve dans les gestes et les rites d'une race, et que les hommes, les femmes, les enfants de cette race les portent brodés sur leurs manteaux, on se sent troublé comme si l'on était arrivé à la source d'un mystère.“<sup>883</sup>

Artaud formt ein rituelles und magisches Szenario, in dem die indigenen Rarámuri wie Libellen oder Vögel tanzen bzw. wie Coyoten schreien und gibt diesen Beschreibungen durch die Affirmation seiner Beobachtung und konkreten

<sup>880</sup> **Bennet, Wendell C./ Zingg, Robert M.:** *Los Tarahumaras, Una tribu india del norte de México*, INI, México D.F. 1978, S. 444 (Resumen de Fiestas de Curación): „Los puntos cardinales son esenciales en cualquier ceremonia tarahumara. Toda comida y bebida es consagrada al este, oeste, norte y sur.“ Vgl. Artauds poetische Transformation des Konzept der vier Himmelsrichtungen auf die Sprache in, **AA, OC IX, Tutuguri**, S. 55: „Or la langue au moment de l'oindre n'est-elle pas elle-même en pointe ? ne se place-t-elle pas entre les quatre points cardinaux ?“ Vgl. ebenso Artauds Beschreibung des *archaischen*, nicht christlichen Kreuzsymbols und die Bedeutung des Raums, den es einnimmt bzw. auf den es verweist: **AA, OC IX, Une Race-Principe**, S. 70 : „Chaque village tarahumara est précédé d'une croix, entouré de croix aux quatre points cardinaux de la montagne. Ce n'est pas la croix du christ, la croix catholique, c'est la croix de l'Homme écartelé dans l'espace, l'Homme aux bras ouverts, invisible, cloué aux quatre points cardinaux.“

<sup>881</sup> Vgl. **AA, Œuvres, Une Race-Principe**, S. 754: „Les Tarahumaras ne croient pas en Dieu et le mot « Dieu » n'existe pas dans leur langue; mais ils rendent un culte à un principe transcendant de la Nature, lequel est Mâle et Femelle *comme il se doit*.“ Artaud bezieht sich hier auf von ihm vermutete mythische Wurzeln und stellt fest, dass Gott oder ein Schöpfer, und damit meint er indirekt ein „christlicher“ Gott(vater), weder in ihrer Sprache noch in ihrem Bewusstsein existiert, auch wenn er den Peyote in anderen Texten begrifflich mit Gott gleichstellt. Nach Artaud existiert ein männliches und ein weibliches Naturprinzip. Artauds poetische Umformung einer Realität, in der Gott, wenn auch mit einem anderen Namen, sehr wohl in der Kultur der Rarámuri existiert, beschreibt Artauds poetische Absicht, das indigene Volk möglichst archaisch und ohne großen Einfluss der (europäischen) Zivilisation und Kirche darzustellen. So kann Artauds mystische und mythische Konstruktion in seiner Vision „funktionieren“. Vgl. auch **AA, OC IX, La Danse du Peyotl**, S. 45f.: „Sur la cuvette les sorciers râpent le mélange ou la dislocation des deux principes, et ils les râpent dans l'Abstrait, c'est-à-dire dans le Principe.“

<sup>882</sup> **AA, OC IX, Supplément au voyage au pays des Tarahumaras**, S. 86f.

<sup>883</sup> **AA, Œuvres, Le Pays des Rois Mages**, S. 752.

Rituserfahrung vor Ort (s)einen „authentischen“ Charakter.<sup>884</sup> Außerliterarische Wirklichkeit und Artauds poetische Wirklichkeit haben hier wenig gemeinsam, auch wenn der Coyote in der Rarámuri-Kultur ein in ihren Erzählungen präsent und gefürchtetes (Fabel-)Tier war und ist. Dies geht zum Beispiel aus der zweisprachig verfassten Fabel des national bekannten Rarámuri-Poeten Patricio Parra hervor:

„A'rí wé yá etére kene eyé biré basachí mapu akiná máaga enagé wé tamí muribé simírore biré táa chibá gicharuka, mí rerégona máa enagé. – Entonces de pronto vio mi mamá un coyote que venía corriendo hacia acá y pasó cerquita de nosotros. Y llevaba una chivita entre los dientes. Iba corriendo falda abajo.“<sup>885</sup>

„Basachí wé chati jú, wé méwe chigóa otorí. Ye beá wísire biré otorí mukira, wé gicharúka máa kibe mí rabó. – El coyote es muy malo. Le gusta mucho robar gallinas. Esta mañana se llevó una gallina. Se fue corriendo al monte con la gallina entre los dientes.“<sup>886</sup>

In fast jeder poetischen Beschreibung von Artaud tauchen einzelne Versatzstücke aus der Rarámuri-Kultur auf. Nur *erinnert*, interpretiert oder besser projiziert Artaud die Erfahrungen und den symbolträchtigen Peyote-Ritus<sup>887</sup> in seinen magischen Kontext hinein und inszeniert diesen immer wieder neu:

„Et c'est pendant la nuit entière que les sorciers rétablissent les rapports perdus, avec des gestes triangulaires qui coupent étrangement les perspectives de l'air. Entre les deux soleils, douze temps en douze phases. Et la marche en rond de tout ce qui grouille autour du bûcher, dans les limites sacrées du cercle: le danseur, les râpes, les sorciers.“<sup>888</sup>

Auf diese Weise fügt sich die Handlung in Artauds Konzept wie auch die betonte Zahlensymbolik und die Beschreibung der Kreuze und Spiegel. Es entsteht ein mythisch-bedeutsames Feld zwischen Ritushandlung, *Hexerfiguren* und dem Protagonisten Artaud, so dass sich der Leser in einer fremden, ihn sinnlich-emotional vereinnahmenden Situation wiederfindet:

<sup>884</sup> AA, *Le Rite des Rois de L'Atlantide*, S. 757: „Car les Indiens dansent des danses de fleurs, de libellules, d'oiseaux, et de bien d'autres choses [...]“. Vgl. auch: „Il y a une histoire du monde dans le cercle de cette danse, resserrée entre deux soleils, celui qui descend et celui qui monte. Et c'est quand le soleil descend que les sorciers entrent dans le cercle, et que le danseur aux six cents clochettes (trois cents de corne et trois cents d'argent) pousse son cri de coyote, dans la forêt.“ Artaud, Antonin: *La Danse du Peyotl*, S. 769-775, in Ders., *Œuvres*, S. 772.

<sup>885</sup> Patricio Parra hat Geschichten und Fabeln seines Volks aufgeschrieben, die sich zum Teil auch mit christlichem Gedanken- und Bildergut vermischen. Die meisten Erzählungen der Rarámuri existieren bis heute nur in mündlicher Form und werden auch mündlich in ihren Varianten so weitergegeben. Parra, Patricio: *Choleno, Ganuri Si – Choleno y Ganuri*, S. 81-96, in Ders., *Rarámuri Oseríwara*, Sisoguichi 2007, S. 85.

<sup>886</sup> Parra, Patricio: *Basachí Chigórame – El Coyote ladron*, S. 112-113, in Ders., *Rarámuri nátari*, Sisoguichi 2001, S. 112.

<sup>887</sup> Vgl. Referenzen in der Einleitung zur Beschreibung des Peyote-Ritus in der Rarámuri-Kultur. Vgl. Peyote-Ritus bei Artaud z. B. *La Danse du Peyotl* (*Œuvres*, S. 769-775) oder *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* (*Œuvres*, S. 1679-1693.)

<sup>888</sup> AA, *Œuvres*, *La Danse du Peyotl*, S. 773.

„Mais, dans la Sierra Tarahumara, beaucoup de Grands Mythes Antiques redeviennent d’actualité.“<sup>889</sup>

„Dix croix dans le cercle et dix miroirs. Une poutre, avec trois sorciers dessus. Quatre desservants (deux Mâles et deux Femelles). Le danseur épileptique, et moi-même, pour qui le Rite était fait. - Au pied de chaque sorcier, un trou au fond duquel le Mâle et la Femelle de la Nature, représentés par les racines hermaphrodites du Peyotl (on sait que le Peyotl porte la figure d’un sexe d’homme et de femme mélangés), dorment dans la Matière, c’est-à-dire dans le Concret.“<sup>890</sup>

Artaud unterfüttert so sein Argument, dass in dieser indigenen Kultur jede von ihm gedeutete Handlung einen Ritus ausdrückt und jedes Zeichen eine symbolische Bedeutung besitzt. Diese verborgene „Wissenschaft“ und die codierte, integrale Sprache bei den Rarámuri verweisen auf das in der Natur verankerte Geheimnis eines Mythos:

„Dans la montagne tarahumara tout ne parle que de l’Essentiell, c’est-à-dire des principes suivant lesquels la Nature s’est formée ; et tout ne vit que pour ces principes : les Hommes, les orages, le vent, le silence, le soleil.“<sup>891</sup>

„Et ces danses ne sont pas nées du hasard, mais elles obéissent à la même mathématique secrète, au même souci du jeu subtil des Nombres auquel la Sierra tout entière obéit.[...] Et je me prends à penser que ce symbolisme [des signes] dissimule une Science.“<sup>892</sup>

Umso überraschender ist es, dass Artaud in seinen späten Tarahumara-Texten *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* und *Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras* Jesus Christus als Figur mit dem indigenen Gott und dem Peyote-Ritus in Verbindung bringt und dafür zwischen den von ihm so benannten Sonnenpriestern und Peyote-Priestern unterscheidet:

„Or, si les Prêtres du Soleil se comportent comme des manifestations de la Parole de Dieu, ou de son Verbe, c’est-à-dire de Jésus-christ, les Prêtres du Peyotl m’ont fait assister au Mythe même du Mystère, plonger dans les arcanes mythiques originels, entrer par eux dans le Mystère des Mystères, voir la figure des opérations extrêmes par lesquelles L’HOMME PÈRE, NI HOMME NI FEMME a tout créé.“<sup>893</sup>

„C’est alors que le Peyotl donné par Jésus-Christ intervient.“<sup>894</sup>

Seinem *Postskriptum* zu *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* nach zu urteilen, war dies Ergebnis seines jahrelangen erzwungenen Aufenthalts in der

---

<sup>889</sup> AA, *Œuvres, Une Race-Principe*, S. 753f.

<sup>890</sup> AA, *Œuvres, La Danse du Peyotl*, S. 772.

<sup>891</sup> AA, *Œuvres, Le Pays des Rois Mages*, S. 752.

<sup>892</sup> AA, *OC IX, La Montagne des Signes*, S. 38f.

<sup>893</sup> AA, *Œuvres, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1680.

<sup>894</sup> AA, *OC IX, Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 88.

Psychiatrie. *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* war der erste kreative Schreib- und Rehabilitationsversuch nach mehreren Jahren des Nicht-Schreibens.

„C’est vous dire que le texte ne peut en être encore que balbutiant. J’ajoute que ce texte a été écrit dans l’état mental stupide du converti que les envoûtements de la prêtraille profitant de sa faiblesse momentanée maintenaient en état de servitude.“<sup>895</sup>

Diese zwei zitierten Texte sind Mitte und Ende der 40-er Jahre entstanden. Ihre Nachträge, Notizen sowie entsprechende Korrespondenz gehören ebenso zum Textkorpus der Tarahumara-Schriften wie die Texte und Briefe, die während und kurz nach seiner Mexiko-Reise entstanden waren.

Denn dass sich bei der Gesamtlektüre Artauds Aussagen aufgrund ihrer unterschiedlichen Entstehungszeit und aufgrund ihres differierenden Kontextes teilweise widersprechen, kann man hier als Ausdruck von Artauds entwicklungsoffenen, dynamischen und lebendigen Künstlerverständnis deuten. Ein wesentliches Charakteristikum von Artauds Suche war der konstante Anspruch, *immer, radikal, absolut* und *authentisch* das auszudrücken, was sich in seinem Unbewussten, Vorbewussten und Bewusstsein im Akt des Schreibens, Malens, Spielens etc. gerade bewegte und nach einer neuen Form suchte.

„[...]je ne suis allé sur les hauteurs de Mexique que pour me débarrasser de Jésus-christ comme je compte un jour aller au Thibet pour me vider de dieu et de son saint-esprit.“<sup>896</sup>

„Et une empreinte de la figure authentique du Christ leur [aux Tarahumaras] fut montrée, celle même qui demeura fixée sur le voile de sainte Véronique, dans la marche vers le Golgotha ; et après s’être mystérieusement concertés les prêtres du TUTUGURI vinrent me dire que tel était en effet son visage, et que c’était ainsi qu’aux ancêtres de leurs pères était apparu autrefois le Fils de Dieu.“<sup>897</sup>

Das bedeutete auch, dass er in den Texten von 1936 das christliche Erbe und den Einfluss der Missionare bewusst ignorieren konnte, was ihn nicht daran hinderte, in den 1940er Jahren die christlichen Quellen in die von ihm so dargestellte archaische Kultur zu integrieren und den Ursprung der Peyote-Pflanze plötzlich bei Jesus Christus zu sehen. Diese inhaltlichen Reibungspunkte erschweren eine in Artauds Werk ohnehin nicht mögliche einheitliche Analyse, können aber von festen Deutungsmustern befreien. In diesem Fall kann man das Auftreten der Figur des christlichen „Retters“ nicht nur als Widerspruch sondern auch als verbindendes Element zwischen den frühen und den

---

<sup>895</sup> AA, *Œuvres, Post-Scriptum*, S. 1693.

<sup>896</sup> AA, *OC IX, Lettre à Henri Parisot, Rodez, 7 septembre 1945*, S. 52.

<sup>897</sup> AA, *OC IX, Supplément au Voyage au pays des Tarahumaras*, S. 87.

späten Tarahumara-Texten lesen. Denn letztlich geht es ihm wieder um die gleiche Suche nach einem Ursprung, einem mythischen Geheimnis, einer mystisch-spirituellen Quelle, der Artaud als eigentlich überzeugter Atheist sowohl den Namen Peyote als auch Jesus Christus geben kann.<sup>898</sup>

Das wird auch an anderer Stelle im *Supplément au Voyage au pays des Tarahumaras*<sup>899</sup> deutlich, welches im Zusammenhang mit einer Neuveröffentlichung seiner Tarahumara-Texte durch Marc Barbezat wahrscheinlich 1944 entstanden ist. In diesem nennt er die „vor“-bewusste Bewegung (im Sinne Freuds?) zwischen den verschiedenen Energien und Stimmen im Ich und Nicht-Ich:

„Il y a entre le moi et le non-moi une guerre que les siècles jusqu’ici n’ont pas encore tranchée. [...] C’est la raison de cet épouvantable combat que dans la pré-conscience de ma Volonté et de mes Actes j’ai toujours mené avec ce qui n’était pas moi.“<sup>900</sup>

Mit der Zurücknahme seiner christlich orientierten Aussagen aus dem *Le Rite du Peyotl* möchte er zwar im *Postskriptum* an seine Schreibtradition und den Tonus der ersten Tarahumara-Texte (1936/37) anknüpfen. Der Versuch sich zwischen den verschiedenen Stimmen des Ich und Nicht-Ich zu orientieren, ähnelt aber der Suche bei Jesus-Christus oder beim Peyote ein Geheimnis zu entdecken, das ihn „total“ transformiert und mit seinem *J-E* – seinem Ich – vereinen kann:

„Le Peyotl ramène le moi à ses sources vraies.“<sup>901</sup>

„Parce que c’est là que *Ciguri* travaille à séparer ce qui existe de ce qui n’existe pas.“<sup>902</sup>

„Et au fond de ce vide apparut la forme d’une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d’un E triste et brillant comme un œil.“<sup>903</sup>

In diesem Prozess möchte Artaud auch beweisen, dass man innerlich „bei sich“ und nicht mehr von sich „getrennt“ ist, wie er es beim Volk der Rarámuri zu erfahren meint, man dafür aber nicht am (europäischen) Fortschritt teilnehmen muss oder sollte.

---

<sup>898</sup> Artauds atheistische Einstellung bezieht sich ja auch weniger auf die christliche Botschaft selbst, sondern auf die (Macht-)Struktur, die Geschichte, einzelne Vertreter und den universellen Wahrheitsanspruch der katholischen Kirche.

<sup>899</sup> Vgl. Anmerkungen (von Paule Thévenin) zum *Supplément au Voyage au pays des Tarahumaras*, in AA, OC IX, S. 237f.

<sup>900</sup> AA, OC IX, *Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 88.

<sup>901</sup> AA, *Œuvres, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1690.

<sup>902</sup> Ebd. *Le Rite*, S. 1691.

<sup>903</sup> AA, *Œuvres*, S. 1689.

„Ils [les Tarahumaras] sont un défi à ce monde où l'on ne parle tant de progrès que parce sans doute on désespère de progresser.“<sup>904</sup>

„En face du peuple qui fait manger à ses chevaux, à ses bœufs et ses ânes les dernières tonnes de morphine vraie qui peuvent lui rester pour la remplacer par des ersatz de fumée, j'aime mieux le peuple qui mange à même la terre le délire d'où il est né, je parle des Tarahumaras mangeant le Peyotl à même le sol pendant qu'il naît et qui tue le soleil pour installer le royaume de la nuit noire, et qui crève la croix afin que les espaces de l'espace ne puissent plus jamais se rencontrer ni croiser. – C'est ainsi que vous allez entendre la danse du TUTUGURI.“<sup>905</sup>

Diese Haltung, ist wie wir schon gesehen haben, sehr ambivalent interpretierbar. Artaud hat als moderner und verantwortungsvoller Dichter einerseits den „missionarischen“ Anspruch, das Individuum und die Gesellschaft über innere Prozesse aufzuklären und sie zu verändern, und andererseits verbleibt er in einer romantischen Idealisierung der „Primitiven“. So muss er zentrale Themen wie Armut, Hunger, verfehlte Subsistenzwirtschaft, Kindersterblichkeit und Tuberkulosefälle durch mangelnde gesundheitliche Versorgung und fehlende Infrastruktur, politische Isolation, Rassismus, Alkohol etc. in der Sierra Tarahumara weitgehend ausklammern.<sup>906</sup> Und damit beruhigt er nicht nur, wie schon kommentiert, das koloniale Gewissen der Europäer und Lateinamerikaner sondern hemmt sich auch in seinem eigenen Versuch der ganzheitlichen und umfassenden Transformation oder „révolution intégrale“.

In Artauds Texten wird die nicht-indigene Außenwelt also nur als Gegner erwähnt, wenn es darum geht, dass die indigene Kultur von dieser anderen gefährdet wird, wie z. B. beim Verbot der Peyote-Zeremonie.<sup>907</sup> Zu Artauds Zeiten und auch vorher war es, wie nun immer deutlicher wird, unmöglich, die indigene Kultur getrennt von ihrem historischen, politischen, kulturellen und religiösen Kontext zu betrachten und ihre Überlappung mit anderen bereits bestehenden und in ihr wirkenden Kulturfeldern nicht wahrzunehmen.

---

<sup>904</sup> AA, *OC IX, La Race des Hommes Perdus*, S. 79.

<sup>905</sup> AA, *Ebd.*, *Pour en finir avec le Jugement de Dieu*, S. 1641.

<sup>906</sup> Hinzu kommt heute die besonders seit 2008 sehr eingeschränkte Sicherheit in der Sierra Tarahumara durch die Omnipräsenz einiger großer mexikanischer Drogenkartelle, die sowohl die Struktur und Gemeinschaft der Indigenen als auch die der Mestizen unterlaufen, tödlich gefährliche Abhängigkeiten schaffen und dennoch gleichzeitig durch den erzwungenen Anbau der Drogen in den extrem abgelegenen und von der Außenwelt abgeschnittenen Gebieten die einzige Möglichkeit für die Indigenen zum Überleben schaffen.

<sup>907</sup> Vgl. AA, *Œuvres, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1684f.



Obwohl Artaud dennoch zum Zweck seiner mythischen Darstellung der Rarámuri-Kultur viele Faktoren und Elemente in seinen Texten ganz bewusst ausklammert, nimmt er wenig Bezug auf die Mythologie, Legenden und Fabeln der Rarámuri. So wird z. B. in mehreren Legenden-Varianten erzählt, wie die Rarámuri mit List sie bedrohende Riesen oder Schlangen besiegten, sei es mit glühenden Steinen oder besonderem Essen, das sie den Riesen oder der Schlange in die Mägen schütteten und woran diese dann starben:

„Ajarera rarámuri mapu ké togé kúuchi, re'é ratáame chapigá pachaná sinowi riníirachi páka simara ruá wé rasiriga iwégame máaga sinéame. *Los que no llevaban niños cogiendo piedras calientes las tiraban dentro de la panza de la sierpe pasando más aprisa que a la carrera.* [...] A'rí wé chá níiriga pachána ropachí, wé chiróoga wirisa re're bakochi wichiyá rua. *Y sintiendo muy feo dentro de la panza se retorció fuerte y se cayó hasta el fondo del gran río.*“<sup>908</sup>

Artaud kommentiert die Legende, dass die Sierra Tarahumara früher von Riesen bewohnt worden sei, und will ihr mit angeblichen aktuellen Forschungsdaten einen neuen Wirklichkeitsbezug geben, um sie so in seine Erlebniswelt bzw. in seine Wirklichkeitsprojektion integrieren zu können.<sup>909</sup>

„Mais si l'on pense en plus que la Sierra Tarahumara est le pays où l'on a trouvé les premiers squelettes d'hommes géants, et qu'à l'instant même où j'écris on ne cesse d'en retrouver encore, c'est alors que bien des légendes perdent leurs figures de légendes et deviennent des réalités.“<sup>910</sup>

Artaud scheint das spärliche Mythenmaterial der Rarámuri in seinem Schreibprozess also nicht einzuschränken. Im Gegenteil: findet Artaud den von ihm

<sup>908</sup> **Parra**, *Sinowi kúuchi goyámi- La Serpiente devoradora de niños*, S. 18-44, in **Ders.**, *Rarámuri Oseriwara*, S. 41f. Vgl. hierzu auch **Lumholz**, *México Desconocido*, Chihuahua, S. 191.

<sup>909</sup> Vgl. auch ergänzend Ursprung und Version der „Riesenlegende“ in der Tarahumara, **Deimel, Claus**: *Tarahumara – Indianer im Norden Mexikos*, Frankfurt am Main 1980, S. 90f.

<sup>910</sup> **AA**, *OC IX, Le Pays des Rois-Mages*, S. 65. In einem Gespräch mit Carlos Vallejo, dem Autor der Rarámuri-Grammatik (**Vallejo Narváez, Carlos**: *Noroi Ra'icháara I/II*, Sisoguichi 1996), erfuhr ich, dass sich das Bild der Riesen auf die alten Stämme der damals gefürchteten Apachen beziehen kann, ein im Gegensatz zu den Rarámuri kriegerisches und als fast „ausgestorben“ bezeichnetes, da intensiv verfolgtes Volk, welches vor mehreren Jahrhunderten die gleichen Sierragebiete bevölkerte (heute leben einige Stämme noch in Reservaten in den Südstaaten der USA) und die Rarámuri bedrohte sowie deren Gebiete besetzte. Ausgrabungen von Apachenskeletten brachten zu Tage, dass diese einen wesentlich größeren Körperbau besaßen als die Rarámuri und daher in die Geschichten der Rarámuri eventuell als „Riesen“ eingingen. Die Rarámuri berichten ähnlich wie andere Völker von Riesen, die einst ihre Welt bewohnten, wenn es um die Anfänge ihres Volks geht. (Vgl. **Plancarte**, *Problema Indígena*, S. 55.) **Clavijero** erwähnt diese Idee ebenfalls und berichtet sogar von angeblichen Skelettfunden: **Clavijero**, *Historia antigua de México, Libro II*, S. 67f. In den Geschichten bedrohten die Riesen die Rarámuri und richteten großen Schaden an. Für das Überleben des Rarámuri-Volks war es laut Legende/Mythos immer wieder nötig, dass die Indigenen den Riesen regelmäßig (ihre) Kinder opferten, ebenso wie den großen Schlangenmonstern, die in tiefen Gewässern und Flüssen „wohnten“. (**Plancarte**, *Problema Indígena*, S. 70/ Vgl. zu *Schlange* als Element im Schöpfungsmythos anderer Kulturen auch **Eliade**, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, fce, México D.F. 2003, S. 230f.).

ersehten, magisch-mythischen Grund nicht vor, so scheut er nicht vor neuen poetischen Kreationen.<sup>911</sup>

Die intensive Beschreibung und poetische Vergegenwärtigung des Peyote-Ritus, die verschiedenen Tänze, die Wahrnehmung von auffälligen, zunächst nicht einzuordnenden neuen Riten, Bewegungen, Geräuschen und Gesprächen sollen alle auf seinen „verborgenen“ Mythosbegriff verweisen und den neuen Mythos lebendig machen.<sup>912</sup>

Um Artauds Projektionsleistung bei den Rarámuri in seinen Texten besser zu verstehen und zu hinterfragen, soll nun untersucht werden, welche Beziehung zwischen Mythos und Ritus in dieser indigenen Kultur bestand.

### 6.3 Ritus ohne Mythos?

„La obsesión de encontrar la realidad en otra realidad más profunda, pura y primitiva, lo lleva a pensar en un viaje a México para realizar un peregrinaje entre los tarahumares y practicar sus ritos del peyote.“<sup>913</sup>

Soweit man ein Urteil aus der hier begrenzten Auswahl der ethnografischen und anthropologischen Rezeption der Rarámuri-Kultur als ausschlaggebend betrachten kann, fällt auf, dass in der gesichteten Forschungsdokumentation eine Disproportion zwischen Mythos und Ritus besteht. Ein Mythos auf dessen Basis die Riten und Tänze praktiziert, lebendig gehalten, weitergegeben werden, scheint nicht (mehr) zu existieren. Die (Heil)Riten und Tänze scheinen also auf keinen klaren ursprünglichen Schöpfungsmoment mehr zu verweisen, sondern aktualisieren vor allem sich selbst. Manche Tanzelemente haben sich durch die Jahrhunderte getragen. Andere Schrittfolgen, -formationen und Bräuche entwickeln sich kontinuierlich weiter oder aber verlieren sich, dann vielleicht auch aufgrund ihres kaum vergegenwärtigten oder vorhandenen mythischen Ankers.<sup>914</sup> Aufzeichnungen über die religiösen Feste der

---

<sup>911</sup> Vgl. hierzu den Mythos- Kommentar von **Eliade, Mircea**: *Mito y Realidad* (Título de la edición original: *Aspects du Mythe*), Barcelona 1992, S. 20. „Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.“

<sup>912</sup> **Mircea**, Ebd., S. 26.

<sup>913</sup> **Schneider**, *México*, S. 10.

<sup>914</sup> Bei der Zeremonie im Jahr 2009 in der Karwoche (*Semana Santa*) in Norogachic zündeten die sogenannten *Pintos*, die mit den *Fariseos* die zentralen Gruppen der traditionellen Tänzer formen, während der *Semana Santa*, nicht, wie sonst üblich, drei nächtliche Lagerfeuer auf den benachbarten Berggipfeln an, sondern fünf, ohne eine Erklärung für den neuen *Ritus* zu geben. Da die *Semana Santa*, die Osterliturgie, in der Gegenwart und an vielen Orten der Sierra eine Mischung aus christlichen und

Rarámuri, ihre (Opfer-)Riten, Bräuche, Tänze, Musik, über ihre Vorstellung vom Leben, von der Seele sowie von Krankheit und Tod lassen sich spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart in lateinamerikanischen, US-amerikanischen und einigen europäischen Quellen nachlesen.<sup>915</sup> Verschriftlichte Fabeln, Geschichten bzw. Legenden hingegen, in denen man einen mythischen Gehalt vermuten könnte und die Deutungen für die vielen verschiedenen rituellen Handlungen liefern könnten, existieren sehr begrenzt oder wurden und werden kaum notiert.<sup>916</sup>

Diese fehlende Beziehung oder Disproportion<sup>917</sup> von Mythos und Ritus bei den Rarámuri, die man in Artauds Texten so nicht vorfindet, könnte man mit den speziellen Zielsetzungen der jeweiligen vorhandenen und rezipierten Texte rechtfertigen, die sich bewusst auf die Rituskultur, ihre Bedeutung, Wandlung und Ausprägung konzentrieren und nur wenig auf ihren Ursprung.

Fest steht, dass es eine von den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts bis in die 70er Jahre bekannte Forschungsabsicht mexikanischer Anthropologen wie Carlos Basauri (1929) oder Francisco Plancarte (1954) gab, indigene Riten der Rarámuri zu verschriftlichen. Beide Autoren waren aber nicht an der Wiederherstellung einer

---

archaischen Elementen darstellt, ist hier, wie so oft, nur noch eine christliche „mythische“ Bedeutung überliefert, die besagt, dass die drei Lagerfeuer die dreimalige Verleumdung von Petrus darstellen sollen. Hier hat sicherlich nicht nur eine Überlagerung eines ursprünglichen Ritus stattgefunden, sondern auch eine rituelle Aushöhlung eines neueren christlichen Mythos.

<sup>915</sup> Vgl. zum Beispiel: **Lumholtz, Carl:** *El México Desconocido*, Chihuahua 1994, S. 349-371 (Cap. XIX).

**Plancarte, Francisco M.:** *El Problema Indígena Tarahumara*, Memorias del Instituto Nacional Indigenista Vol. V, México D.F. 1954, S. 21-59 (Cap. IV).

<sup>916</sup> Der Jesuit David Brambila SJ, der im 20. Jahrhundert viele Jahrzehnte in der Sierra lebte und arbeitete, hat nicht nur ein spanisch-rarámuri-Lexikon herausgebracht, sondern widmete sich (unter Mithilfe des Rarámuri-Dichters Erasmo Palma) auch der Sammlung und Verschriftlichung von Geschichten und Legenden der Rarámuri. **Palma, Erasmo:** *Leyendas Tarahumara*, recopiladas y mecanografiadas por David Brambila, Norogachi 1964. **Lumholtz,** *México Desconocido*, S. 290-304. Vgl. auch: **Bennet, Wendell C./ Zingg, Robert M.:** *Los Tarahumaras, Una tribu india del norte de México*, INI, México D.F. 1978, S. 489-496 (*Dios y su Obra, El Cielo o Paraíso, El Alma, Seres míticos, Creencias relacionadas con animales*). Vgl. auch **Eliade,** *Mito y Realidad (Aspects du mythe)*, S. 15-17. Eliade unterscheidet zwischen dem Mythos, der von den Anfängen der Welt berichtet und mittels göttlicher Figuren oder übernatürlicher Wesen eine Wahrheit verlebendigt und der Legende oder Fabel, in der Heldenfiguren oder Fabeltiere, wie der Coyote, ein Abenteuer oder eine Geschichte erzählen. Er unterscheidet also zwischen „mitos sagrados (*cosmogénia, creación de astros, origen de la muerte*)“ und „historias profanas que explican, por ejemplo, ciertas curiosidades anatómicas o fisiológicas de los animales“. In der Rarámuri-Kultur ist diese Unterscheidung aufgrund des spärlichen Materials schwierig.

<sup>917</sup> Man könnte natürlich anfragen, inwiefern die Abwesenheit eines (Schöpfungs-)Mythos als Verlust innerhalb dieser konkreten Kultur empfunden wird oder nicht, und inwiefern sich dieser Mangel auf die Rarámuri ausgewirkt hat oder heute auswirkt. Dabei ist es natürlich schwierig, den postkolonial ausgelegten Begriff der *Identität* auf diese Kultur zu übertragen, in der sich das Individuum nicht über sich selbst, sondern fast ausschließlich über den Gemeinschaftsbegriff definiert und immer aus diesem Verständnis heraus lebt und handelt.

teilweise verschütteten, indigenen Identität oder Kultur mit mythischem Gehalt interessiert. Sondern sie sollten und wollten das beobachtete und angesammelte Ritus-Wissen nutzen, um die Rarámuri-Kultur zu unterwandern und die Indigenen leichter in die bereits bestehende mexikanische „Nationalkultur“ zu integrieren bzw. sie zu „produktiven“ Menschen umzuerziehen:

„Es esta la primera monografía que publica el Departamento de Escuelas Rurales acerca de una tribu indígena, y el deseo de la Secretaría de Educación Pública [...] para llegar al conocimiento exacto y cabal de dichas tribus, [...] no sólo por lucubración científica, sino también y principalmente por el real y trascendental valor que para fines educativos ofrecen estos estudios: pues los datos [...] son base firme que permitirá orientar y llevar a feliz término, la ardua cuanto urgente tarea de incorporación a la civilización las razas aborígenes de nuestro país.“<sup>918</sup>

Diese Form der bereits angesprochenen *integrativen* Bildungspolitik war aber genau die, die Artaud bei seinem Mexikoaufenthalt 1936 in mehr als einem Brief beklagte und weswegen er den von ihm so interpretierten indigenen Widerstand gegen den (westlichen) Fortschritt in der Sierra immer wieder betonen wird:

„Le Mexique ne cherche pas á devenir ou á redevenir Indien. Simplement le gouvernement du Mexique protège les Indiens *en tant qu'hommes*, il ne les défend pas en tant qu'Indiens. [...] Et bien qu'officiellement le préjugé de race soit combattu, il y a un état d'esprit plus ou moins conscient, *mais général*, qui veut que les Indiens soient encore de race inférieure. On continue tout de même á prendre les Indiens pour des Sauvages.“<sup>919</sup>

Neben diesem bildungspolitischen Aktivismus bleibt Artaud auch in der Sierra die Konfrontation mit kommunistischem und sozialistischen Idealen nicht erspart:

„Il y a des Maîtres d'École, ce que l'on appelle ici Les Ruraux, qui vont devant les masses Indiennes prêcher l'Évangile de Karl Marx.“<sup>920</sup>

*Fortschritt* hieß also konkret für die Rarámuri und laut mexikanischer Regierung *Anpassung* an das nationale Bildungssystem, an die modernen, als effizient verkauften Ackerbaumethoden und den nationalen wie internationalen Handel mit der Holzindustrie sowie die stückweise Enteignung ihrer Gebiete.

„Los científicos sociales, finalmente, ganaron una batalla y, al menos en el ambiente de quienes trabajan con problemas indígenas, se aceptó (un poco a regañadientes, cierto) que sí

---

<sup>918</sup> **Basauri, Carlos:** *Monografía de los Tarahumaras*, México D.F. 1929, S. 6 (Advertencia). Vgl. auch Plancarte, *El problema indígena tarahumara*, S. 83 (Planes de Acción): „El primer aspecto que debe plantearse para iniciar una acción indigenista firme y perdurable entre los grupos aborígenes del Estado de Chihuahua, es el de crear un organismo central que [...] la lleve a feliz término sin perder de vista el objetivo central de hacer de estos grupos nativos, sectores de población plenamente identificados con la cultura y la vida nacionales.“

<sup>919</sup> **AA,** *Œuvres*, in einem Brief aus México an Jean Paulhan vom 23.4.1936, S. 665f.

<sup>920</sup> Ebd., S. 666.

había culturas indias. Hasta les resultó bien, porque al reconocer su existencia construyeron, al mismo tiempo, a su nuevo y definitivo enemigo, a la verdadera causa del subdesarrollo, que no era otra que (¡oh sorpresa!) la existencia de las culturas indígenas. Contra ellas, pues: la diversidad cultural se vio entonces como un *obstáculo* (al desarrollo, a la construcción nacional, a la modernización, al anhelo progreso). – Quedaba claro, así, cuál era la meta y la justificación de la política indigenista: la de lograr que los indios dejaran de ser indios mediante el sencillo expediente de cambiar su cultura por la cultura dominante. [...] En otros razonamientos, hasta el lenguaje de raigambre marxista intervino: hay que hacer que el indio pase de una situación de casta a una situación de clase.<sup>921</sup>

Artauds Fortschritts-Misstrauen ist auf diesem speziellen Hintergrund und aufgrund seines anti-europäischen Blickwinkels also doch ein wenig berechtigt. Dennoch bietet Artaud dieser Situation keine zukunftsweisende Alternative sondern bleibt bei seiner in der mythischen Vergangenheit verhafteten Vision. Artauds Tarahumara-Texte lassen den Indigenen in seiner natürlichen Welt, auch wenn diese sich nicht mehr als so natürlich und „mythisch“ wahrnehmen. Eine Diskrepanz zwischen Artauds „mythisierter“ Darstellung der Rarámuri-Kultur und der Mythos-armen indigenen Realität wird immer deutlicher.

Für das beschriebene damalige politische Projekt der *Inkulturation* der Indigenen war die Rückgewinnung von mythischem Material verständlicherweise unbedeutend. Eine organisierte Indígena-Bewegung, einer an der indigenen Kultur orientierten und sie aktiv unterstützende Künstler- oder Intellektuellenbewegung Anfang der 1930er Jahre in Mexiko haben wir schon an anderer Stelle vermisst. Die Muralisten Siqueiros<sup>922</sup> und Rivera sind beide durch ihre Aufenthalte in Paris geprägt. Auf ihren zwar an indigenen Fresken-Techniken orientierten Wandmalereien bilden sie das indigene Leben aber nur als mythische *Vergangenheit* ab. Und auch nur am Rand warnten sie vor dem Kulturverlust, dem Untergang und der Armut ihrer indigenen Vorfahren in Mexiko. Die

---

<sup>921</sup> **Bonfil, Guillermo:** „Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales“, in **Canclini, Néstor García (Hrsg.)/ Bonfil, Guillermo/ Brunner, José Joaquín, Políticas Culturales en América Latina**, México D.F. 1987, S. 89-125, S. 90f. Vgl. auch: **Canclini, Néstor García: Latinoamericanos buscando lugar en este siglo**, Buenos Aires 2002, S. 25: „Así como el nombre de *latinoamericanos* incluye más de veinte denominaciones (y diferencias) nacionales, el ser mexicano puede dividirse en modos mixtecos o purépechas, chilangos o jarochos. No es un tema nuevo el de las coexistencias y tensiones entre lo que nos unifica y nos segmenta.“ Ebd., S. 91: „Las entregas de tierras a indígenas y negros en Colombia, los barrios como sedes aún definibles de la pertenencia y la organización popular, las reivindicaciones territoriales a lo largo del continente, desde los mapuches hasta los zapatistas, de Chile a Chiapas, señalan el significado de los derechos territoriales para su sobrevivencia económico-cultural y para la defensa de la bio-diversidad que nos interesa a todos.“

<sup>922</sup> Artaud wollte Riveras „embryonenhafte“ Künstler-Persönlichkeit nicht kennenlernen. Siqueiros befand sich 1936 im Spanischen Bürgerkrieg. Rivera war überzeugter Trotzkist, Siqueiros war aktiver Stalinist, so dass sich ein Kontakt mit beiden für Artaud wie von selbst verbot.

Abwesenheit einer expliziten Mythosforschung gibt Raum für neue Spekulationen. Haben die Erfahrungen der Kolonisierung, Missionierung, Diskriminierung und gezielten Aushöhlung ihrer Kultur bei den Rarámuri zu einem *verdeckten* kaum nach außen kommunizierten Mythosbewusstsein geführt oder ist ein solcher Mythos schlicht nicht vorhanden?<sup>923</sup> Die Missionierung ist hierbei sicherlich ein entscheidender Grund für die Abwesenheit von schriftlichem mythischem Material. Artaud blendet die seit dem 16. Jahrhundert in der Sierra anwesenden und wirkenden Franziskaner und Jesuiten aus schon erwähnten Gründen aus. Es ist bekannt, dass vor allem die Jesuiten bei ihrer Ankunft Anfang des 17. Jahrhunderts<sup>924</sup> und in den Jahren ihrer Missionstätigkeiten in verschiedenen Regionen der Sierra Tarahumara Tagebuch führten und die bisher von äußeren Einflüssen „unberührte“ Kultur der Rarámuri genau studierten und schriftlich festhielten: ihre Legenden, religiösen Praktiken und Glaubensvorstellungen, ihre Götter, ihre Anbaumethoden, das Rollenverständnis innerhalb der Gemeinschaft, ihre (weniger ausgeprägten) kunsthandwerklichen Tätigkeiten, ihre Handelsbräuche, Heilmethoden und natürlich wesentlich auch ihre Sprache etc.. Da die Jesuiten bei ihrer offiziellen Vertreibung im Jahr 1767 nur ihre „Gebetsbücher“ mitnehmen durften<sup>925</sup>, wurden einige der für das heutige Verständnis der frühen Rarámuri-Kultur wertvollen Aufzeichnungen noch von Geistlichen und Indigenen in Höhlen in der Sierra versteckt. Nur wenige Dokumente sind jedoch rechtzeitig vor ihrer natürlichen Verwesung wiedergefunden worden. Ein wichtiger Teil des Wissens um die Rarámuri-Kultur vor der Kolonisierung und Missionierung ist dabei verloren gegangen. Die christlich-katholischen Vertreter, die heute in kooperativ-zurückhaltender Form die indigenen Gemeinschaften begleiten<sup>926</sup>, wollten damals vor allem den mythischen, das heißt von

---

<sup>923</sup> Dann könnte man weiterfragen, ob ein Volk zwingend einen Schöpfungsmythos besitzen muss und ihn auch weitertragen muss, um sich als Volk in Raum und Zeit zu definieren und zu behaupten.

<sup>924</sup> Vgl. z. B. **Velasco**, *Danzar o morir*, S. 42ff. Vgl. auch: **Dunne SJ, Peter Masten**: *Las Antiguas Misiones de La Tarahumara*, Parte Primera, Editorial Jus, S.A., México D.F. 1958, S. 36ff.

<sup>925</sup> Vgl. zum Vertreibungsprozess der Jesuiten und den Anweisungen des spanischen Königs an den Vizekönig in Mexiko: **Dunne**, *Antiguas Misiones*, Parte Segunda, S. 325ff (Expulsión de los Jesuitas): „En el momento de cada arresto, sellaréis los archivos de las casas y los papeles de dichas personas, sin permitirles llevar consigo nada sino sus libros de oraciones y los vestidos absolutamente indispensables para el viaje.“

<sup>926</sup> Die Jesuiten mussten ihre Rolle in den ehemaligen Missionsgebieten der Sierra Tarahumara vor allem ab der Mitte des 20. Jahrhundert neu definieren. Dabei hat sich ihre Präsenz zahlenmäßig reduziert. Sie verstehen ihre Missionsarbeit heute in der Sierra Tarahumara als *Begleiter* der indigenen Kultur, und unterstützen die Indigenen vor allem im Gesundheitssektor aufgrund der mangelnden Versorgung und Infrastruktur. Sie unterstützen die Rarámuri außerdem sehr aktiv bei der Verteidigung ihrer „Menschenrechte“ und ihrer Rechte als Indigene. Ihre Präsenz spielt bei den liturgischen Festen eine große Rolle. Da sie häufig die Sprache der Indigenen sprechen, fungieren sie auch als „kulturelle“

der Kirche als *heidnisch*, *kindlich*, *stumpf* oder *dämonisch* interpretierten Glauben der Rarámuri-Kultur zerstören.<sup>927</sup> Dies ist leider trotz des inneren Widerstands der Rarámuri wirksam geschehen, wobei aktuelle Faktoren wie der Einfluss der westlichen oder nordamerikanischen Kultur (Handel/Industrie/Tourismus) stark dazu beitragen, weiter schrittweise die kulturellen Güter und Riten aus dem Gedächtnis der indigenen Gemeinschaft zu eliminieren. Außerdem sind die Rarámuri kein Schriftvolk, das sein Wissen, seine Heilpraktiken und Vision von der Welt oder das Wissen ihrer Vorfahren dokumentiert. Vielmehr werden die verschiedenen Traditionen und rituellen Handlungen mündlich oder praktisch wie z. B. durch Nachahmung oder im Tanz vermittelt.<sup>928</sup>

Umso mehr erstaunt es, dass Artaud, der sich in den Jahren vor seiner Reise vor allem über die damals als *orientalisch* definierten – tibetische, chinesische und indische – Hochkulturen belesen und ausgedrückt hat und sich dann intensiv mit den präkolumbianischen Kulturen beschäftigte, ausgerechnet die Rarámuri-Kultur auswählt. Aufgrund der Gegebenheiten der Natur, aber auch als Folge der Kolonisation ist sie weitestgehend abgeschnitten von der restlichen Außenwelt und sie vermittelt keine sichtbare mythologisch-komplexe Weltanschauung. Die Rarámuri-Kultur entspricht nicht dem Profil der von Artaud mehrmals erwähnten Sonnen- oder Mayahochkultur – zu der er in immer wieder Verbindungen zieht –, und in welcher der Kalender, die Konstellationen der Sterne, verschiedene Zahlen, Weissagungen, die Götterverehrung

---

Übersetzer im Kontakt mit anderen Kongregationen, mit der Regierung, mit nicht-indigenen Interessensvertretern etc..

<sup>927</sup> „Las costumbres gentílicas de estos pobrecitos tarahumares no son suficientemente conocidas para aventurar un juicio, y aceptar ciertas apreciaciones de Carl Lumholtz acerca del culto que le dan al demonio. Lo cierto es que no se ha podido encontrar entre ellos, ídolo alguno.“ **Ocampo**, *Antiguas Misiones*, S. 31. Artaud kritisiert offen, dass weder Kirche noch mexikanischer Staat die religiösen Riten der Indigenen als solche respektieren, sondern sie auf profane, heidnische Sitten und Bräuche reduzieren: „Je dirai même plus: on ne protège pas ses rites: on se contente de respecter ses mœurs, ce n'est pas la même chose.“ (**AA**, *Œuvres*, Brief an Jean Paulhan, 23.4.1936, S. 665.) Vgl. auch missionarische Perspektive in **Dunne**, *Antiguas Misiones*, I, S. 26: „Pero más allá de Sisoguichi, en plena Sierra Madre y en las cercanas e inaccesibles barrancas y desfiladeros, el tarahumar actual vaga y vive su vida primitiva prácticamente sin que le llegue la influencia del cristianismo o de la civilización moderna.“ Ebd. S. 24: „Es cosa casi común en la historia de las Misiones, que cuando el misionero las abandona [...] vuelven a muchas de sus antiguas prácticas supersticiosas y de magia.“ Ebd. S. 53: „Como el cristianismo no había impedido que los indios siguieran siendo como unos niños [...]. Añoraban con ansia sus antiguas libertades y su vida desorganizada y salvaje.“ Vgl. auch: **Ocampo**, *Antiguas Misiones*, S. 9: „En todas partes, durante su largo recorrido se pudieran dar cuenta los dos expedicionarios [misioneros] de muchas cosas que se les entraban por los ojos. Era la más importante, la absoluta ignorancia religiosa, muy explicable en los tarahumares, y muy de lamentar en ellos y en los blancos. Pero se dieron perfecta cuenta de que mientras no dominaran la salvaje lengua de la Sierra, una puerta cerrada con siete o más sellos, los apartaba de penetrar en el alma del rarámuri.“

<sup>928</sup> **Bennet**, *Una tribu india*, S. 398ff (*Enseñanza y Práctica de la Hechicería*).

und die Ahnenkultur etc. einen hohen Stellenwert besitzen. Artaud vermutet dennoch eine geheime Zahlensymbolik in den Tarahumara-Riten, weil er sie in dieser Kultur finden will:

„Il y a dans la Kabbale une musique des Nombres, et cette musique, qui réduit le chaos matériel à ses principes, explique, par une sorte de mathématique grandiose, comment la Nature s'ordonne et dirige la naissance des formes, qu'elle retire du chaos. Et tout ce que je voyais me parut obéir à un chiffre. Les statues, les formes, les ombres donnaient toujours un nombre 3, 4, 7, 8 qui revenait.“<sup>929</sup>

Für Artauds Suche nach einer *lebendigen* Rituskultur und nach einem reaktivierten Bewusstsein bietet sich das Volk der Rarámuri aber an, weil er so seinen eigenen mythischen Gehalt kreieren und ihn poetisch auf die Indigenen projizieren kann:

„Je dis de réassimilation ténébreuse qui est comprise dans le Ciguri [peyote], comme un Mythe de reprise, puis d'extermination, et enfin de résolution dans le crible de l'expropriation suprême, ainsi que ne cessent de le crier et de l'affirmer leurs prêtres dans leur Danse de toute la Nuit.“<sup>930</sup>

„[...] mais avec le temps, ces sons toujours identiques et ce rythme éveillent en nous comme le souvenir d'un grand Mythe ; ils évoquent le sentiment d'une histoire mystérieuse et compliquée.“<sup>931</sup>

Die verschiedenen Bewegungen, Töne, Schreie und Rhythmen, die Artaud während seines Aufenthalts in der Rarámuri-Kultur wahrnimmt und verschriftlicht, unterstreichen seine Idee eines mythischen Gebildes oder einer „geheimnisvollen Geschichte“, welche verborgen und deshalb schwer fassbar ist.<sup>932</sup> So erhalten viele für Artaud *irrationalen*<sup>933</sup> Elemente der Tarahumara-Riten eine mythisch-magische Form, die er als authentisches Kulturzeugnis in die Gegenwart übersetzt.

---

<sup>929</sup> AA, OC IX, *La Montagne des Signes*, S. 37f.

<sup>930</sup> AA, OC IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 12.

<sup>931</sup> AA, OC IX, *Le Rite des Rois d l'Atlantide*, S. 74.

<sup>932</sup> AA, *Œuvres, À Pablo Picasso, Projet de Lettre, [Rodez, vers le 27 février 1946.]*, S. 1055. Die hier erwähnte schmerzhafteste Geburt des Mythos lässt eine bekannte Nähe zu seiner Theaterkonzeption, aber auch zur geschilderten Erfahrung in den Tarahumara-Texten erkennen: „Les Mythes sont venus des êtres, d'êtres par la vie dolorisés et dont les affres et les combats ont servi d'exemples aux choses, ils ne sont pas des dictames premiers – et les mots premiers sont des cris issus des coups profonds de la frappe que toujours l'inlassable inique, le hasard obtus de l'inique, esprit du crime de la vie, frappe sur le tronc de tout corps.“

<sup>933</sup> Emile Durkheim erklärt, dass fremde Riten uns oft als irrational erscheinen mögen, aber der eigene Ritus für den Indigenen natürlich durchaus nicht fremd, irrational oder geheimnisvoll ist. Ebenso erscheinen dem Indigenen technische Prozesse, die in unserer Gesellschaft üblich sind, als irrational und geheimnisvoll. Jede Kommunikation ist also eine Frage der Perspektive und Vertrautheit mit der jeweiligen Kultur: „En réalité, pourtant, ces explications qui nous surprennent paraissent au primitif les plus simples du monde. [...] Les rites qu'il emploie pour assurer la fertilité du sol ou la fécondité des



„Mais, dans la Sierra Tarahumara, beaucoup des Grands Mythes Antiques redeviennent d’actualité.“<sup>934</sup>

Zur Legitimierung seines mythischen Einheitsgedanken vor dem Leser verwebt Artaud Geschichten, Figuren, Ideen und Formeln anderer Kulturen und Zeiten mit vorgefundenen Elementen der indigenen Kultur:

„Et leurs légendes, ou mieux *leurs Traditions* racontent (car ici il n’y a pas de légendes, c’est-à-dire pas de fables illusoires, mais des Traditions incroyables peut-être, et dont les fouilles savantes démontrent peu à peu la réalité), elles racontent, ces traditions, le passage dans les tribus des Tarahumaras d’une race d’Hommes porteurs de feu, et qui avaient trois Maîtres ou trois Rois, et marchaient vers l’Étoile Polaire.“<sup>935</sup>

Damit soll nicht nur Artauds poetische Mythoskonstruktion, sondern auch die Tarahumara-Kultur selbst einen universell gültigen Stellenwert und ein zeitloses magisches Gewand erhalten.

## 6.4 Magische Rituskultur

Die Rarámuri könnte man als eine Rituskultur bezeichnen, und trotz oder gerade aufgrund seiner Suche nach einem mythischen Grund betrachtet sie Artaud auch als eine solche. Die Riten bergen für Artaud Geheimnisse und deuten Antworten auf (seine) Fragen in magischen Zeichen und Symbolen an.

„Toute la vie des Tarahumaras tourne autour du rite érotique du Peyotl. La racine du Peyotl est hermaphrodite. Elle porte comme on le sait la forme d’un sexe d’homme et de femme rassemblés. C’est dans ce rite que réside tout le secret de ces Indiens sauvages.“<sup>936</sup>

„Et ils reprirent tous une sorte de mélodie lugubre. Une mélodie de remords, de contrition religieuse, appel secret de je ne sais quelles forces obscures, de quelles présences de l’au-delà.“<sup>937</sup>

---

espèces animales dont il se nourrit ne sont pas, à ses yeux, plus irrationnels que ne le sont, aux nôtres, les procédés techniques dont nos agronomes se servent pour le même objet. Les puissances qu’il met en jeu par ces divers moyens ne lui paraissent rien avoir de spécialement mystérieux.“ **Durkheim, Emile:** „Définition du phénomène religieux et de la religion“, in **Ders.:** *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris 1960, S. 31-66, S. 35. Artaud nutzt diese Fremde und die damalige europäische Unwissenheit um die Rarámuri-Kultur bewusst poetisch, um aus dem scheinbar Irrationalen, dem fremden Raum, eine neue mythische Welt zu schaffen.

<sup>934</sup> AA, OC IX, *Une Race-Principe*, S. 68.

<sup>935</sup> AA, OC IX, *Le Pays des Rois-Mages*, S. 64.

<sup>936</sup> Ebd., *La Race des Hommes Perdus*, S. 81.

<sup>937</sup> Ebd., *Le Rite des Rois de l’Atlantide*, S. 73.

„Quelque mythique que soit l'existence de l'Atlantide Platon décrit les Atlantes comme une race d'origine magique. Les Tarahumaras qui sont pour moi les descendants directs des Atlantes continuent à se consacrer au culte des rites magiques.“<sup>938</sup>

Der Begriff der Magie wurde natürlich nicht nur in surrealistischer Tradition von Artaud als zentrales Bindeglied zwischen den Theatertexten und den Tarahumara-Schriften benutzt, sondern er wurde auch von Geistlichen und Anthropologen immer wieder angeführt, wenn es um das Irrationale und nicht fassbar Unheimliche der indigenen Riten, besonders im Kontext der den Europäern als fremd erscheinenden Heilungen ging. Die Magie sah Artaud noch mehr als zuvor bei den Surrealisten und noch mehr als in seinem Theater dann in der Sierra bei den Indigenen als direkten Zugang zum Unbewussten und Wesentlichen. Bei Artaud hat der Magiebegriff eine existenzielle Bedeutung, wenn er sich z. B. in einigen Momenten als verwunschen oder *verhext* schildert:

„Et le surnaturel, depuis que j'ai été là-haut, ne m'apparaît plus comme quelque chose de si extraordinaire que je ne puisse dire que j'ai été, au sens littéral du terme: *ensorcelé*.“<sup>939</sup>

Die Magie als Ausdruck eines spirituell-rituellen Akts mit transformierender Wirkung, sei es in Form einer Reinigung, Heilung, im Fluch, bei Tod und Geburt sowie durch eine Veränderung des Seelenzustands, ist für Artaud also elementarer Bestandteil seines Mythos-Konzepts und muss damit im Text auch Teil der Rarámuri-Kultur sein. Er verortet magische Energie in den Felsschluchten der Sierra, im Peyote-Ritus, im Peyote-Tanz und im Peyote selbst, durch dessen Einnahme die magische Energie direkt und stofflich in Körper und Seele wirken kann:

„Après des fatigues si cruelles, je le répète, qu'il ne m'est plus possible de croire que je n'aie pas été réellement ensorcelé, que ces barrières de désagrégation et de cataclysmes que j'avais senti monter en moi n'aient pas été le résultat d'une préméditation intelligente et concertée, j'avais atteint l'un des derniers points du monde où la danse de guérison par le Peyotl existe encore, celui, en tout cas, où elle a été inventée.“<sup>940</sup>

Die Rarámuri besitzen eine Reihe von rituellen Festen, die sich in den zwei Gruppen der erwähnten *gentiles* und der *pagótuame* unterschiedlich ausdrücken. Bei den getauften Indigenen orientiert sich der Festzyklus an den katholischen Hochfesten

---

<sup>938</sup> AA, OC IX, *Le Rite des Rois de l'Atlantide*, S. 72.

<sup>939</sup> AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 40: „Et le surnaturel, depuis que j'ai été là-haut, ne m'apparaît plus comme quelque chose de si extraordinaire que je ne puisse dire que j'ai été, au sens littéral du terme : *ensorcelé*.“

<sup>940</sup> AA, *Œuvres, La Danse du Peyotl*, S. 769.

in Mexiko, bei den nicht getauften orientiert er sich mehr am archaischen Zyklus der Natur.

„Il y a encore dans la religion des Tarahumaras d'autres fêtes comme ici nous avons Pâques, l'Ascension, l'Assomption et l'Immaculée-Conception, mais toutes ne concernent pas le Peyotl, et la Grande Fête du *Ciguri* n'a lieu, je crois, qu'une seule fois par an.“<sup>941</sup>

Artaud hingegen interessiert vor allem die magische Wirkung des Peyote und die „Einheit“ wie „Reinheit“ seiner indigenen Kultur (im Sinn von unberührt von fremden und westlichen Kultur-Einflüssen). Daher behauptet er, dass die einmal im Jahr stattfindende *Fête Raciale*<sup>942</sup> das zentrale und alle Rarámuri miteinander verbindende Peyote-Ritusfest sei.

„Je ne suis pas allé au Mexique faire un voyage d'initiation ou d'agrément, bon ensuite à raconter dans un livre que l'on lit au coin de son feu; je suis allé y retrouver une race qui puisse me suivre dans mes idées. Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre.“<sup>943</sup>

Wollte Artaud solch eine reine und wahre Kultur oder „Rasse“ ohne fremden religiösen und ethnischen Einfluss auf die Rarámuri projizieren, stellt sich die Frage wie Artaud die christlichen Traditionen und Elemente ignoriert und umgeht. Die Diskussion, ob und wie die Rarámuri heute eine Art Synkretismus leben, wird vor allem vom Jesuiten und Theologie-Professor Pedro de Velasco in seinem umfangreichen Werk zur christlichen wie archaischen Ritenkultur der Rarámuri *Danzar o morir* (1984) diskutiert. Um seiner eigenen Vision treu zu bleiben, handelt Artaud den jahrhundertelangen Missionseinfluss der Jesuiten in einem ironisch wirkenden Halbsatz ab, wenn er feststellt, dass „die Jesuiten auch einmal durch die Sierra Tarahumara gestreift wären.“

---

<sup>941</sup> AA, OC IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 17.

<sup>942</sup> Dieser Begriff des „Rassenfests“ ist ein für unser heutiges Verständnis unglücklich gewählter, da er diskriminierend ausgelegt werden kann. Artaud wollte hier sicherlich wieder betonen, es gehe um eine „rein“ indigene archaische Kultur. Damit könnte man Artaud im Extremfall umgekehrt kolonialistisches und rassistisches Gedankengut vorwerfen, obwohl er ein „Retter“ der (indigenen) Kultur und des westlichen Individuums sein wollte. Vgl. hierzu auch ein ähnliches Urteil des mexikanischen Journalisten und Kritikers Carlos Monsiváis über die surrealistische Bewegung, in Klengel, *Amerika-Diskurse*, S. 10: „Carlos Monsiváis zufolge erweisen sich schließlich die surrealistischen Reisenden, die scheinbar den okzidentalen Rationalismus kritisieren, gleichfalls als Vertreter eben derselben okzidentalen Logik, in der das wilde und primitive Mexiko lediglich als notwendiges Gegengewicht zu einem dekadenten Europa stilisiert wird. Daher lautet der Vorwurf von Monsiváis an André Breton, seine Faszination und seine Äußerungen über Mexiko seien letztlich „kolonialistisch.“

<sup>943</sup> AA, *Œuvres, Lettres de Rodez à Henri Parisot, Rodez, 6 octobre 1945*, S. 1019.

„[...] c'est la mort spirituelle qu'ils [les Tarahumaras] redoutent, et ils ne la redoutent pas dans un sens catholique, bien que les Jésuites aient passé par là.“<sup>944</sup>

Artaud erwähnt auch die *matachines*, als einen *populären, profanen* Tanz und bezeichnet ihn als spanischen Import mit indigenem Charakter.<sup>945</sup> Dieser nicht archaische Tanz soll in Artauds Poesieprinzip die Bewegungen der Natur nachahmen. Er erhält in seinem Text *Le Rite des Rois de L'Atlantide* sogar einen mythischen, „kosmogonischen“ Stellenwert und fügt sich so in sein poetisches Ausdruckskonzept und seine religiös-magische Darstellung der Sierra ein.

„Même si, en principe, ces danses imitent le mouvement de la nature extérieure : le vent, les arbres, une fourmilière, un fleuve agité, elles acquièrent chez les Tarahumaras un sens hautement cosmogonique, et j'eus l'impression d'avoir devant moi et e contempler l'agitation de fourmis planétaires au compas d'une musique céleste.“<sup>946</sup>

Die Rarámuri-Kultur war und ist stark von der katholischen Kirche beeinflusst. Aufgrund des Religionskriegs (*Guerra de los Cristeros*) in den 1920er Jahren und der noch einige Jahre anhaltenden religionsfeindlichen Tendenzen vonseiten der mexikanischen Regierung, wirkten zum Zeitpunkt von Artauds Mexiko-Aufenthalt nur wenige geistliche Vertreter in der Sierra Tarahumara. Die Missionskirchen konnte man jedoch schwer übersehen. Und der staatliche, geistliche und geistige Einfluss waren trotzdem und besonders in der von ihm bereisten Regionen um Sisoguichi und Norogachic spürbar. Dort wurden z. B. wenige Monate nach Artauds Besuch – mit dem angeblich *pro-indigenistischen* Bildungsmodell der Cárdenas-Regierung – religiöse Mädchen- und Jungeninternate für indigene Kinder errichtet.<sup>947</sup> Das Element der Magie hilft Artaud also dabei, sich über diese stark aufdrängende unbequeme Wirklichkeit hinwegzuretten und eine andere universelle Wirklichkeit dahinter zu erforschen:

„[...] la magie universelle n'est pas basée sur beaucoup plus de signes élémentaires que tous ceux que j'ai rencontrés au vif et sur nature dans une montagne qui même en dehors de ces signes a la lumière des pays hantés. Il a fallu beaucoup moins à des romanciers, à des poètes pour retrouver et préciser des mythes que leur seule imagination inventait ; je n'ai pas prétendu

---

<sup>944</sup> AA, *Œuvres, Une Race-Principe*, S. 755.

<sup>945</sup> AA, *Œuvres, Le Rite des Rois de L'Atlantide*, S. 757 und S. 758. Vgl. für eine anthropologische Erklärung der *matachines* in Bennet, *Una tribu India, Los Matachines*, S. 459-466. Hier werden der Tanz, die Kleidung der Tänzer, die Herkunft des Begriffs, die Schritte und auch die nichtindigene Herkunft erklärt. Vgl. auch Velasco, *Danzar o morir*, S. 207- 253. Vgl. auch Bonfiglioli, Carlo: *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara, entre la pasión de Cristo, la transgresión, cómico sexual y las danzas de Conquista*, INI, México D.F. 1995, S. 169-178, S. 176: „Por medio de los matachines y de los fariseos se expresa, pues, una parte importante de la concepción tarahumara sobre dos principios cósmicos: uno que ordena y el otro que perturba.“

<sup>946</sup> AA, *OC IX, Le Rite des Rois de L'Atlantide*, S. 74.

<sup>947</sup> Vgl. Ocampo, *Historia de la Misión, Tohuisados y Tehuecados*, S. 207-229.

en racontant mon voyage écrire une thèse de doctorat, retrouver le chemin d'une tradition sûre [...]“<sup>948</sup>

Der Rarámuri-Begriff *Tutuguri* bezeichnet z. B. einen archaischen Eulentanz – einen Ritus, der wie der *Yumari*-Tanz unter anderem bei bestimmten Heilungen praktiziert wurde. Aus diesem Begriff macht Artaud nicht nur seine *Tutuguri*-Priester<sup>949</sup> sondern auch zwei dunkle, dichte und schwer zugängliche Gedichte:

„Fait à la gloire externe du soleil *Tutuguri* est un rite noir - Le Rite de la nuit noire et de la mort *éternelle* du soleil - Non, le soleil ne reviendra plus [...]“<sup>950</sup>

Mit Elementen der Sonne und des Kreuzes spielt Artaud auf die indigene Rituskultur an, verwandelt deren Material jedoch in seinem Text zu einem magischen, ekstatischen Gebilde, in dem sechs Männer vor sechs Kreuzen tanzen, um die Sonne, den *Feuerball*, zu empfangen. Am Ende der dramatischen und geräuschvollen Gedichtinszenierung bleibt nur ein blutiger Reiter. Hier wird seine Loslösung vom „realen“ indigenen Rituskontext am deutlichsten. Die Rarámuri sind nur noch Ausgangspunkt einer poetisch-düsteren Inspiration des Untergangs und einer schmerzhaften Transformationsvision.<sup>951</sup>

## 6.5 Formen des Widerstands

„[...] pero si no hay loco en el mundo no habría alegrías.“<sup>952</sup>

Die omnipräsente Haltung des inneren und äußeren Widerstands gegen gesellschaftliche Normen und Umgangsformen, gegen kulturelle Muster, veraltete

---

<sup>948</sup> AA, *Œuvres, Lettre à Jean Paulhan, Paris, 4 février 1937*, S. 761f.

<sup>949</sup> Vgl. AA, *OC IX, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 11f.

<sup>950</sup> AA, *OC IX, Tutuguri*, S. 55ff. bzw. AA, *Œuvres, Tutuguri*, S. 1694ff. Vgl. auch Artauds erste *Tutuguri*-Version für die nicht ausgestrahlte, da dem Publikum angeblich nicht zumutbare, Radiosendung „Pour en finir avec le jugement de Dieu“ : AA, *Œuvres, Tutuguri, Le Rite du Soleil Noir*, S. 1642f.

<sup>951</sup> Vgl. hierzu auch die Schlagzeuginszenierung „*Tutuguri*“ (Uraufführung 1982) von Wolfgang Rihm, die auf einem oder beiden der *Tutuguri*-Gedichte Artauds basiert. Vgl. auch *Tutuguri*-Tanz, den die Frauen in der Tarahumara-Kultur tanzen, in Bennet, *Una tribu india*, S. 418ff (*Partes Integrantes de Fiestas Nativas*), S. 424: „Son las mujeres las que bailan. Se ponen en fila, y, con la mano derecha, cada uno le toma la izquierda a su pareja de enfrente. [...] Ejecutando este paso al unísono, las mujeres atraviesan el patio en línea recta y después regresan. [...] En esto consiste el baile del *dutubúri*. Cuando se dice que se lo baila toda la noche, ello significa que el canto y la danza se ejecutan durante cuatro o cinco periodos de media o tres cuartos de hora de cada uno, con largos intervalos de descanso entre una y otra representación.“

<sup>952</sup> Zitat des Rarámuri-Musikers und Dichters **Erasmó Palma**, der angibt, Artaud als Kind in der Sierra begegnet zu sein. Vgl. [http://www.youtube.com/watch?v=SRWC\\_Vckmhg&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=SRWC_Vckmhg&feature=related) (Zitat aus dem Trailer des Dokumentarfilms „El ladrón de violines“ von 2009 über **Erasmó Palma**. Vgl. auch [http://www.chihuahuaemexico.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1011&Itemid=61](http://www.chihuahuaemexico.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1011&Itemid=61)

Werte und überholte Kunstpraktiken sind Teil von Artauds radikalem und kompromisslosen Künstlerverständnis. Sie erinnern auch an seine Zeit der *révolte* bei den Surrealisten und führen Artaud auf Umwegen zu den Rarámuri und ihrer Form der „résistance“:

„Cette race, qui devrait être physiquement dégénérée, résiste depuis quatre cents ans à tout ce qui est venu l’attaquer : la civilisation, le métissage, la guerre, l’hiver, les bêtes, les tempêtes et la forêt. [...] Telle est la vie de cet étrange peuple sur lequel aucune civilisation n’aura jamais d’emprise.“<sup>953</sup>

Das Rarámuri-Volk ist kein kriegerisches Volk, obwohl es in den ersten Jahrzehnten der Missionsarbeit vereinzelt Aufstände in Verbindung mit anderen indigenen Stämmen der Sierra gab und einige Geistliche dabei umkamen.<sup>954</sup> Diese Aufstände muss man aber als verzweifelte Reaktion auf die Unterdrückung, die gewaltsame Bekehrung und teilweise Ausrottung von Indigenen an vielen Orten lesen und deuten. Die jahrhundertelange Widerstandsformel der Rarámuri kann mit einer vorgegebenen Anpassung an die äußeren Bedingungen, wie das Praktizieren christlicher Bräuche, beschrieben werden – aber mit dem subversiven und berechtigtem Ziel der verdeckten Fortführung ihrer eigenen religiösen Vorstellungen und Riten.<sup>955</sup> Diese Haltung wird z. B. bei der Ausübung des Totenkults deutlich. Beim Tod eines Rarámuri findet zwar eine Beerdigung gemäß der christlichen Tradition statt. Aber es werden außerdem vier Abschiedsfeste für die Frau (– weil sie langsamer in die neue Welt läuft als der Mann –) und drei für den Mann gefeiert, damit der Verstorbene in Ruhe ins Jenseits übertreten kann. Vor die Haustür wird zusätzlich eine Essensschale für den

---

<sup>953</sup> AA, OC IX, *La Race des Hommes Perdus*, S. 81.

<sup>954</sup> Vgl. Dunne, *Antiguas Misiones, Parte Primera*, Cap. IV. *Martirio del P. Fonte*, S. 51-59 und *Parte Segunda*, Cap. XIX *Tormenta, Traición y Rebelión* S. 235-245 und Cap. XX *La Rebelión de 1697*, S. 246-265.

<sup>955</sup> Vgl. hierzu auch die Beobachtung des Journalisten **Biggers** bezüglich des im mexikanischen katholischen Milieu üblichen Judasritus in der *Semana Santa* (Karwoche), bei dem überlebensgroße Judaspuppen aus Pappmaché oder Stroh angefertigt, getragen und anschließend verbrannt werden: **Biggers**, *Dans la Sierra Madre*, S. 159: „Lumholtz explique que «les missionnaires jésuites et franciscains avaient trouvé dans ces cérémonies, un moyen astucieux de détacher les Indiens de leurs fêtes traditionnelles». Selon moi, c’est une des rares affirmations erronées du grand ethnographe. Je me demande si les cérémonies, en particulier le rôle qu’y joue Judas, ne sont pas devenues au contraire un moyen astucieux pour détacher les missionnaires de leur apostolat chrétien.“ Vgl. auch Zea, *El Occidente como Donador de Humanidad*, S. 77-93, in **Ders.**, *Conciencia y Posibilidad del Mexicano, El Occidente y la Conciencia de México, Dos Ensayos sobre México y lo Mexicano*, S. 82f: „Regateada su humanidad, el indio se verá obligado a abandonar su cultura, o a embozarla, disfrazarla, para poder subsistir y reclamar, algún día, el reconocimiento pleno de su humanidad. Su modo de ser se hará sólo patente en esa desgana que tanto sorprende a los visitantes occidentales. Hacia el exterior, sólo el esfuerzo mínimo de asimilación cultural que le permita continuar viviendo. Pero en el fondo una abismal incógnita en la que lo humano se hace patente como posibilidad de otro modo de ser diverso, distinto, del que se le ha querido imponer.“

Verstorbenen gestellt. Da dieser manchmal in den ersten Nächten nach seinem Tod z. B. in Coyotenform wiederkommen könnte, wird so verhindert, dass er bis ins Innere des Hauses eindringt und bei den Hinterbliebenen Schaden anrichten oder eine Krankheit verursachen könnte.<sup>956</sup>

Zu Artauds Zeiten und auch heute besitzt das Kreuz bei den Rarámuri sowohl eine spirituelle indigene als auch eine christliche Symbolkraft. Die Opferung eines Tieres (Huhn, Schaf, Schwein, Kuh) vor einer Heilung oder zu einem der vielen Feste ist ein damals wie heute praktizierter Brauch in der Rarámuri-Kultur, der in den christlichen Festrahmen integriert ist bzw. diesen in den seinen integriert.<sup>957</sup> Die Opferung eines Tiers vermittelt Artaud ähnlich wie die Einnahme des Peyote als ein archaisches Erlebnis und steigert seine mythische Bedeutung und mythische Relevanz durch den in anderem Zusammenhang bereits zitierten Bezug zu Platons *Critias*:

„Ainsi donc, pour en revenir à Platon et aux véritables traditions ésotériques que manifestent ses œuvres écrites, j’ai vu dans la Montagne Tarahumara le rite de ces rois chimériques et désespérés.“<sup>958</sup>

Ein weiterer Aspekt, den Artaud neben dem staatlichen und christlichen Einfluss nicht berücksichtigen will, der aber für das Überleben dieser Kultur und den Widerstand gegen eine einheitliche Missionierung elementar war, ist ihre teilweise Nomadenstruktur. Bis heute kann man in der abgeschiedenen von Felsschluchten durchzogenen *Barranca*-Region der Sierra Tarahumara nicht von indigenen *Dörfern* reden. Die Dorf- und kommunale Infrastruktur ist damals von den Missionaren und den Spaniern geschaffen worden, um die Rarámuri sowohl politisch besser kontrollieren zu können als auch religiös besser zu organisieren. Das jahreszeitenbedingte Wandern zwischen Hochebene und Tal sowie der stetige Rückzug in immer abgelegene und bis heute schwer zugängliche Gebiete der Sierra hat den Rarámuri geholfen, der Kolonisierung und Missionierung zumindest teilweise zu widerstehen.

---

<sup>956</sup> Vgl. hierzu ausführlich **Velasco**, *Velación, Entierro, Nuteas, Subida al Cielo*, in **Ders.**, *Danzar o morir*, S. 138-145. Vgl. auch **Plancarte**, *Problema Indígena, La muerte*, S. 55-59. „Los tarahumares creen que las personas al morir empiezan una nueva vida con un largo viaje que termina en el cielo, lugar de residencia de sus muertos donde llevan una vida semejante en muchos aspectos a la terrena, pero libre de penas y de las molestias de los *chabochi* [barbosos=blancos, mestizos].“ (Ebd. S. 56)

<sup>957</sup> Vgl. hierzu z. B. **Velasco**, *Danzar o morir*, S. 192: „Los animales se degüellan y la sangre se recoge con mucho cuidado en un recipiente; en este momento se acostumbra hacer una primera ofrenda arrojando algunas gotas de sangre a los cuatro puntos cardinales. [...] Aparte se cuecen la sangre y el conjunto corazón, aparato respiratorio (*sonorá*); algunas veces este último se coloca, crudo, entre las ofrendas, junto a la cruz.“

<sup>958</sup> **AA**, *OC IX, Le rite des Rois de l’Atlantide*, S. 73.

Artauds Reise kann symbolisch auch als persönliche und künstlerische Widerstandsform gedeutet werden. Er wehrt sich mit seinen mexikanischen Botschaften und Tarahumara-Texten gegen eine surrealistisch politisierte Position, gegen eine westlich orientierte entleerte Kultur und gegen den Anspruch als europäischer surrealistischer Intellektueller und Künstler in Mexiko europäische Wertemuster vermitteln zu müssen:

„Je ne suis pas venu ici porter un message surréaliste; je suis venu dire que le surréalisme était passé de mode en France : et beaucoup de choses sont passées de mode en France que l'on continue encore à imiter hors de France comme si elles représentaient la pensée de ce pays.“<sup>959</sup>

Mit seinen Vorträgen in Mexiko-Stadt, den Artikeln in der Tageszeitung *El Nacional*, in der er die staatliche Indígena-Politik und die sozialistisch-kommunistische Begeisterung der „mexikanischen Jugend“ kritisiert und den anschließenden poetischen Texten aus der indigenen Sierra löst er beim ohnehin sehr reduzierten mexikanischen Publikum vor allem Verwunderung, wenn nicht sogar Irritation und Widerstand aus.

Artaud konfrontiert aber aufgrund seines künstlerischen Authentizitätsanspruchs und nicht, weil er sein Publikum provozieren will. So muss er sich um Mittel, Empfehlungen und praktische Unterstützung für seine literarische Expedition bemühen und kreiert dafür einen Projektvorschlag und Missionstitel, der mit seinen Zielen vereinbar ist.<sup>960</sup>

Dieses Bild eines aktiv widerständigen Künstlers, der sich nicht nur passiv von seiner Gesellschaft als „poète maudit“ wahrgenommen fühlt, nähert Artaud poetisch an die ihm eigentlich so fremde Rarámuri-Kultur an. So ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass der in Chihuahua bekannte indigene Rarámuri-Dichter und Musiker Erasmo Palma Fernández eine enge persönliche und künstlerische Verbindung zu dem französischen Dichter zieht. Palma gibt nicht nur an, Artaud 1936 als Kind in der Tarahumara persönlich kennengelernt zu haben, sondern widmet Artaud noch viele Jahrzehnte später ein Gedicht:

---

<sup>959</sup> AA, *Messages Révolutionnaires*, S. 35 (*Le théâtre et les Dieux*).

<sup>960</sup> AA, *Œuvres, Lettre à Jean Paulhan, Paris, 19 juillet 1935*, S. 659ff., S. 661 : „Il me semble qu'il doit être facile d'obtenir qu'on me charge d'une série de conférences, que le Quai d'Orsay, propagande ou autre, me fasse donner un titre officiel.“ Vgl. auch AA, Ebd., *Mexico, 21 mai 1936*, S. 669 (P.-S.) „L'Université de Mexico va me confier d'ici quelques semaines une mission pour étudier les vieilles races Indiennes dans l'intérieur du pays : montagnes, déserts, etc.“



„[...]”  
*Artaud regresó a su país [sic] a Francia  
 para platicar lo que en la Sierra vivió  
 y decirles a todos que la verdad estaba  
 en la Tarah.*  
*Nadie le creyó. Consideraban estaba loco  
 entonces lo encerraron en un manicomio  
 era una casa donde estaban todos los locos.  
 Le dieron toques eléctricos en la cabeza  
 pastillas y poca comida le daban  
 con falsas curaciones, pero así poco a poco  
 murió.*  
*Artaud decía que esa curación  
 estaba muy lejos y era muy diferente  
 de como curaban los Tarah con el peyote.  
 Antes de morir Antonio se puso los zapatos  
 para regresar a la Sierra Tarahumara  
 para buscar quien lo curara de verdad.  
 Murió llevando un misterio a la tumba  
 murió soñando en sus hermanos tarahumaras  
 murió soñando en toda la Sierra Tarah.  
 Quiso dar a conocer lo que en la Sierra vivió  
 pero sus paisanos no creyeron la verdad  
 cruelmente fue atormentado sin consideración.  
 [...]”<sup>961</sup>*

Nach der bisherigen Betrachtung und Diskussion bezüglich Artauds mexikanischer Texte scheint Palmas lyrisches Zeugnis zumindest dem Argument zu widersprechen, dass Artaud aufgrund seiner subjektiven europäischen, idealisierten Sicht, seiner romanischen Vision und zahlreichen Projektionen die Rarámuri-Kultur nicht wahrnehmen, erreichen oder berühren konnte.

---

<sup>961</sup> **Tzontémoc/Pedro (ed.):** *Tiempo suspendido*, CEMCA México D.F. 1995, S. 128-131. Erasmo Palma schrieb das Gedicht im Zusammenhang mit der Begegnung mit dem Autor des Buchs und Fotografen Pedro Tzontémoc, der in den 1990er Jahren auf Artauds Spuren mehrmals und länger in der Sierra Tarahumara war. Vgl. auch Palmas Bezug zu Artauds Textstelle: **AA, OC IX, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras**, S. 30: „Chaque application d’électro-choc m’a plongé dans une terreur qui durait chaque fois plusieurs heures. Et je ne voyais pas venir chaque nouvelle application sans désespoir, car je savais qu’une fois de plus je perdrais conscience [...]. Nous sommes loin avec tout cela de la guérison par le Peyotl. Le Peyotl d’après ce que j’ai vu fixe la conscience et l’empêche de s’égarer, de se livrer aux impressions fausses.“

## 6.6 Heiler- und Schreibritus

Nach der bisherigen Darstellung und dem Vergleich bleibt zu vermuten, dass Artaud mit den indigenen Riten ähnlich verfahren ist, wie mit den erwähnten christlichen Elementen und diese zum Zweck seiner Vision uminterpretiert und anpasst.

Die schockartige Wirkung eines von Artaud inszenierten Ritus hat durch die Auflistung verschiedener Ausdruckselemente wie die indigene Musik, das Schreien, Ausspucken, Pupsen, die Nachahmung der Tierlaute, die einzelnen Tänze und die Anwesenheit des Heilers nur noch wenig mit einem „wirklichen“ Ritus der Rarámuri zu tun:

„Mais le cri qu’il poussa dans le même moment avait de quoi révolutionner *la gésine d’affres funèbres du mort noir de son vieux péché*, comme le dit le vieux poème enterré des Mayas du Yucatan [...] Ce cri du Prêtre était fait comme pour soutenir la trace du bâton dans l’air.“<sup>962</sup>

„Ils se lèvent donc, exécutent les courbettes que j’ai dites, les uns comme des hommes à béquilles, les autres comme des automates tronqués. [...] Ils pissent, pètent et se débondent avec de terribles tonitruements ; et l’on croirait, alors, à les entendre, qu’ils aient voulu niveler le vrai tonnerre, le réduire à *leur nécessité* d’abjection. [...] Et ce fut le sorcier vieux sous le harnais qui cracha le plus abondamment et avec les morves les plus compactes et les plus grosses.“<sup>963</sup>

Artaud beschreibt einen Indigenen, den er gemäß seines europäisch romantisierten Verständnis doch als „Indianerhäuptling“ bezeichnet, und der ein Messer auf ihn richtet, um ihm „zwischen Milz und Herz“ einen Tropfen Blut zu entnehmen. Vermittelt wird hier eine rein poetische und teilweise überzogene Ritusvorstellung und -darstellung, in welcher Artaud körperlich erfahrbar das „Bewusstsein geöffnet“ wird:

„C’est un dimanche matin que le vieux chef indien m’ouvrit la conscience d’un coup de glaive entre la rate et le cœur : « Ayez confiance, me dit-il, n’ayez crainte, je ne vous ferai aucun mal », et il se recula très vite de trois ou quatre pas, et après avoir fait décrire à son glaive un cercle dans l’air par le pommeau et en arrière il se précipita sur moi, en avant, et de toute sa force, comme s’il voulait m’exterminer. Mais c’est à peine si la pointe du glaive me toucha la peau et fit jaillir une toute petite goutte de sang. [...] j’eus en effet l’impression de me réveiller à quelque chose à quoi jusqu’ici j’étais mal né et orienté du mauvais côté [...].“<sup>964</sup>

Artaud bezieht sich hier eventuell auf die von ihm beobachtete oder ihm berichtete Nutzung des Messers zu Heilungszwecken während des *Yumari*-Tanzes. Eine kranke oder „besessene“ Person soll dann mithilfe einer symbolischen Messerbewegung

---

<sup>962</sup> AA, OC IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 23.

<sup>963</sup> Ebd., *La Danse du Peyotl*, S. 46f.

<sup>964</sup> AA, OC IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 12.

von ihrem Widersacher getrennt und von Albträumen befreit werden.<sup>965</sup> Der Peyote und die mit ihm in Verbindung stehenden Riten, sind für Artauds Vision und Texte zentral: zum einen, weil die Wurzel eine stark halluzinogene Wirkung hat, die den Menschen in einen höheren Bewusstseinszustand versetzt und zum anderen, weil der Peyote der natürlichste und archaischste Verweis und damit poetisch wertvollste Ausdruck dieser für ihn „magischen“ Kultur ist. Der Peyote-Ritus wird bei den Rarámuri nur in besonderen Notfällen wie z. B. bei besonders schwerer Krankheit durchgeführt.<sup>966</sup> Eine bewusste Initiation von Nicht-Rarámuri in den Peyote-Ritus, wie die Filmemacherin Raymonde Carasco sie beschreibt, scheint in der gegenüber Fremden extrem zurückhaltenden Rarámuri-Kultur zumindest sehr selten stattzufinden.<sup>967</sup> Artauds Tarahumara-Texte vermitteln diese Fremde natürlich nicht. Artaud macht sich in seinen Texten ebenfalls zu dieser besonderen Ausnahme, weil er am Ritus teilnehmen und den

---

<sup>965</sup> **Carasco, Raymonde:** „Approche de la pensée tarahumara“, in **Fau, Guillaume (dir.): Antonin Artaud**, BNF/ Gallimard, Paris 2006, S. 134-141. S. 138: „«Pourquoi use-t-on ainsi du couteau dans le Yumari? Quelle est la croyance de ce rite ? – C’est une sorte de *Limpia* pour trancher les cauchemars : un malade vient voir le *Raspador*, il a des rêves lourds (*pesadillas*) et ce sont ces rêves qui sont le signe de la maladie : quelqu’un lui veut du mal et le tient attaché (*agarrado*). C’est une coutume très ancienne. Le couteau est là pour empêcher d’être ligoté, retenu par un autre... »“. Diese Beschreibung wirkt beeindruckend, aber auch mehr wie eine freie *künstlerische* Form der Annäherung an die Riten der Rarámuri-Kultur.

Vgl. auch **Bennet**, S. 446 (*Resumen de Fiestas de Curación*): „Clavado en la mesa o en el suelo, junto a la cruz central, hay un cuchillo usado por el hechicero en muchas ceremonias para cortar el aire con cruces, con marcaciones de los puntos cardinales o signos alrededor de la persona como parte de una cura.“

<sup>966</sup> **Bennet**, *Los Tarahumaras, Une tribu india*, S. 454 (*Propiedades Medicinales*). Vgl. auch **Velasco**, *La Raspa de Peyote*, in **Ders., Danzar o morir**, S. 146-161, S. 146: „Esta ceremonia, la menos conocida de las celebraciones tarahumaras, tiene dos finalidades distintas, pero que, al menos en la actualidad, pueden ir juntas: la curación mágica de los que se podría llamar “casos graves o desesperados”, y la subida al cielo del alma de algún difunto.“

<sup>967</sup> Die Regisseurin Raymonde **Carasco** ist jahrzehntelang auf Artauds Spuren in der Sierra umhergereist und hat mehrere Dokumentarfilme über die Tarahumara-Kultur in und um Norogachic gedreht. Vgl. **Carasco**, *Approche*, S. 134: „Une initiation ne se demande pas: ce fut la parole du chaman – elle désignait la possibilité même d’une initiation. Je ne l’avais jamais demandée, pas même soupçonnée possible pour moi, blanche, une femme. Mais qui est «je» pour eux, pour lui, le chaman? «Si tu veux, reviens ici même, chez moi, nous ferons les autres étapes de l’Initiation. Tu as fait un premier pas, tu es femme; la règle tarahumara est ici de quatre pour les femmes, trois pour les hommes. Viens, je te montrerai le second. Nous le ferons ici même».“ Vgl. dahingegen die kontrastierende Erfahrung des Ethnologen Claus Deimel in dergleichen Region, der die Bedingungen seiner Ton-Aufnahmen bei den Rarámuri zu bestimmten Riten beschreibt. **Deimel, Claus:** *Nawésari – Texte aus der Sierra Tarhumara (Monografía rarámuri II)*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2001, S. 15: „Zum anderen war ich frustriert darüber, dass ich dem ‚Eigentlichen‘ nie begegnete, dass die Texte immer irgendwie mit mir zusammen hingen und dass die Leute aus lauter Höflichkeit versuchten, ihre Kultur zu verstecken. [...] Es kann davon ausgegangen werden, dass mehr oder weniger alles, was diese Menschen einem anderen erzählen, der nicht zu ihnen gehört, diesem nach dem Mund geredet ist, und das [sic] auch selbst jene, die zueinander gehören scheinen, sich gern nach dem Munde reden.“ Die Begegnung mit den Rarámuri hängt also wie auch Artauds Begegnung oder die anderer Künstler, Wissenschaftler, Journalisten, Geistlicher etc. immer stark von der eigenen Einstellung, Handlungsweise und konkreten oder offenen Zielsetzung ab.

Peyote sogar einnehmen darf, obwohl dieser, wie er meint, „gar nicht für die Weißen bestimmt sei“.<sup>968</sup>

In der Rarámuri-Kultur steht die Peyote-Wurzel in untrennbarem Zusammenhang mit ihrem Reiber, dem *raspador*. Der Peyote wurde und wird teilweise noch immer als ein göttliches Wesen von der Gemeinschaft verehrt und gefürchtet, das auch singen oder sprechen kann, und von dem das eigene oder ein fremdes Seelenschicksal abhängen kann.<sup>969</sup> Es existieren bestimmte Regeln der Zubereitung des Peyote, und nur die offiziellen Peyote-Reiber dürfen den Peyote und den besonderen Reibestab suchen, aufbewahren, einteilen, in Heilungen gebrauchen und an Ausgewählte weitergeben.<sup>970</sup>

„La fiesta del *jicuri* [Peyote] requiere una preparación larga –la más complicada de las fiestas de curación – que suele comenzar, con varias semanas de anticipación, por la invitación del *sipáame* (raspador) que va a dirigir la raspa. Los *sipáame* son viejos especializados en esta actividad, a la cual se dedican casi de tiempo completo durante los meses de invierno y que les proporcione lo suficiente para vivir [...]. En general, antes de ser raspadores fueron *owirúames* [médico nativo o curandero].“<sup>971</sup>

Artaud verbindet innerhalb seines magischen Ritus-Verständnisses diese Suche nach der Peyote-Wurzel in *La Danse du Peyotl* mit einem mystischen bzw. esoterisch anmutenden Initiationserlebnis der asketischen *Hexer* (*sorciers*), die durch einen intensiven Rückzug in die Sierra das *Geheimnis* des Peyote erfahren, zum Peyote-Reiber werden und dann sogar „Teufelsaustreibungen“ betreiben dürfen:

„Quand un Indien Tarahumara se croit appelé à manier la râpe et à distribuer la guérison, il vient faire, pendant trois ans, au temps de Pâques, un séjour d’une semaine dans la forêt. C’est là, dit-on, que le Maître Invisible du Peyotl lui parle, avec ses neuf assesseurs, et qu’il lui passe le secret. [...] Autant d’encoques que le sorcier avait d’années quand il a acquis le droit de râper, et qu’il est devenu maître d’appliquer lui aussi exorcismes, qui écartèlent les Éléments.“<sup>972</sup>

---

<sup>968</sup> AA, *Œuvres, La Danse du Peyotl*, S. 770: „Le Peyotl, je le savais, n’est pas fait pour les Blancs. Il fallait à tout prix m’empêcher d’atteindre la guérison par ce rite institué pour agir sur la nature même des esprits. Et un Blanc, pour ces hommes Rouges, est celui qu’ont abandonné les esprits.“

<sup>969</sup> Lumholtz, *México Desconocido*, Chihuahua (Taschenbuchversion), S. 354f. und S. 366.

<sup>970</sup> Lumholtz, Ebd. S. 358. Vgl. auch Velasco, *La Raspa del Peyote*, S. 153: „Actualmente los rarámuri traen el peyote de la región de Camargo, que está como a unos 300 kilómetros al este de la zona más indígena, ya afuera de la sierra. Por relatos de principios del siglo XX, se sabe que se formaba una comisión de ancianos que se encargaba de ir a buscarlo, a pie. Cuando regresaban, se organizaba una ceremonia de recepción, similar a las actuales rasas. Hoy en día, el *sipáame* [raspador] se encarga de ir a buscarlo, de guardarlo y de llevar la porción necesaria para cada fiesta. [...] Mientras la cactácea está en su poder, debe ofrecerle comida, bebida, cigarrillos e incienso.“

<sup>971</sup> Velasco, *La Raspa del Peyote*, in Ders., *Danzar o morir*, S. 151f.

<sup>972</sup> AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 48.

Um die Spannung beim Leser zusätzlich zu erhöhen und die mystisch-magische Stimmung zu verstärken, redet Artaud erneut von einem Geheimnis des Peyote, das die *Hexersekte* für sich behalten würde und das zu lüften ihm nicht gelungen sei:

„Il y a là un mystère que les sorciers tarahumaras ont jusqu'ici jalousement gardé. Ce qu'ils ont acquis en plus, ce qu'ils ont, pourrait-on dire, *recouvré*, aucun Indien Tarahumara, étranger à l'aristocratie de la secte, ne semble en avoir la moindre idée. Et quant aux sorciers eux-mêmes, ils sont sur ce point résolument muets.“<sup>973</sup>

Artaud erschafft hier sein ganz persönliches magisches Ritual, da für ihn die Rückgewinnung eines verlorenen Bewusstseins nur über diesen konkreten Initiations-Akt möglich ist.

„Notre monde a bien perdu sa magie. Si la magie est une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose au mot, de la matière à l'esprit, on peut dire que nous avons depuis longtemps perdu cette forme d'inspiration foudroyante, de nerveuse illumination, et que nous avons besoin de vous retremper à des sources encore vives et non altérées.“<sup>974</sup>

Mindestens zwei Elemente sind bei dieser gesteigerten Inszenierung von Artauds *Theater der Grausamkeit* oder seiner früher im Begriff der „révolution intégrale“ ausgedrückten Bewusstseinserneuerung im Zusammenhang mit der Kultur der Rarámuri von Bedeutung: die Heilerfigur und der Tanz.

## 6.7 Die Heilerfigur und der Tanz

„[...] el chamán se esfuerza por abolir la actual condición humana –la del hombre caído– y por reintegrar la condición del hombre primordial de la que nos hablan los mitos paradisiacos.“<sup>975</sup>

Eliade schildert den Schamanen als die Figur in der archaischen Gesellschaft oder indigenen Gemeinschaft, die den Menschen mit den Göttern verbindet und die sich

---

<sup>973</sup> AA, *Œuvres, La Danse du Peyotl*, S. 774.

<sup>974</sup> AA, *Œuvres, Le Mexique et la Civilisation (Textes Mexicains)*, S. 677-680.

<sup>975</sup> Eliade, *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*, S. 74-89, in Ders., *Mitos, sueños y misterios*, S. 76. Vgl. auch die Beschreibung Eliades, wie der Mensch nach mythischer Überlieferung im Paradies gelebt habe: Eliade, Ebd., S. 76: „Enumeremos las características específicas del hombre de la época paradisiaca, sin tener en cuenta sus respectivos contextos: inmortalidad, espontaneidad, libertad; posibilidad de ascender al cielo y *encuentro fácil* con los dioses; amistad con los animales y conocimiento de su lengua.“ Dies alles sei durch den „Fall“ (christlich: Sündenfall) des Menschen und einen „kosmischen Bruch“ (ruptura cósmica) verlorengegangen. Die ursprüngliche Einheit mit den Göttern und der Natur soll im jeweiligen Mythos der jeweiligen Kultur wiederbelebt werden.

zwischen beiden Welten mittels der Ekstase bewegen kann. Die zentrale Aufgabe des Schamanen besteht in der Aufrechterhaltung der ehemals „paradiesischen“ Verbindung Mensch und Schöpfer, im Heilen dieser Verbindung. In der rituellen Ekstase oder Rauscherfahrung des Schamanen wird dieser harmonische Urzustand zwischen Himmel und Erde (Göttern, Menschen und Natur) symbolisch dargestellt und körperlich erfahrbar vergegenwärtigt.

Artaud würde den Schöpferbegriff nicht akzeptieren, betrachtet sich aber als Künstler, der sich zwischen den verschiedenen „Welten“ bewegen kann, um „verlorene Seelen“ zurückzuholen und den Kontakt zum Unbewussten und Bewusstsein wiederherzustellen.<sup>976</sup> In seinen Tarahumara-Texten ist er mehrmals die Figur, die sich dem Ritus der Schamanen unterzieht, weil er die geforderte Veränderung zunächst an sich selbst verwirklichen will. Als kultureller Botschafter in Mexiko und als Avantgarde-Künstler identifiziert er sich also trotz seiner Schöpferkritik in symbolistischer und surrealistischer Tradition mit der Figur und Rolle des Schamanen.

In der Rarámuri-Kultur ist der Schamane der oder die *owirúame*, eine für die Gemeinschaft zentrale Figur, welche bei Krankheiten von Mensch, Tier und Erde auf Bitte der Gemeinschaft eingreift und mittels besonderer Heilriten hilft.<sup>977</sup> So ist das Saugen am kranken Körper und das Ausspucken von Würmern (*gusanos*)<sup>978</sup>, das Verabreichen des gegorenes Maisgetränks *tesgüino*<sup>979</sup> und das Geben von Peyote Teil ihrer jahrhundertelangen Praktiken.<sup>980</sup> Außerdem ist es üblich, die Krankengeschichte und Träume<sup>981</sup> des oder der Kranken genau zu erfahren, damit der *owirúame* in seinem

---

<sup>976</sup> **Eliade**, *Chamanismo y Cosmología*, in **Ders.**, *Chamanismo*, S. 213: „La técnica chamánica por excelencia consiste en el paso de una región cósmica a otra: de la Tierra al Cielo, o de la Tierra a los Infernos. El chamán conoce el misterio de la ruptura de los niveles.“

<sup>977</sup> Plancarte beschreibt die Arzt- bzw. Priesterstellung des Heilers bei den Tarahumaras. **Plancarte**, *Problema Indígena*, S. 71: „El *owirúame* es una persona reconocida como médico oficial en el grupo. Su *status* goza de una importancia primaria en la comunidad. Es, además, el intermediario entre lo humano y lo sobrenatural, ejerciendo la función de sacerdote en la vida mística y religiosa auténticamente nativa.“

<sup>978</sup> Dies wird nicht nur bei den Rarámuri praktiziert, sondern ist auch in anderen indigenen Kulturkreisen eine gängige Heilertechnik. Vgl. z. B. Eliade, *El chamanismo*, S. 242.

<sup>979</sup> *Tesgüino* wird zu jedem Fest und zu fast allen gesellschaftlichen Anlässen in großen Mengen vorbereitet und aus großen und kleinen *guaje*-Schalen in Gemeinschaft getrunken.

<sup>980</sup> Vgl. zum Beispiel **Bennet**, *Una tribu india*, S. 397 und S. 405f oder **Plancarte**, *Problema Indígena*, S. 72f.

<sup>981</sup> Die Stellung des Traums wird von Artaud in den Tarahumara-Texten nur einmal und negativ als eine Methode erwähnt, die nicht funktioniert. Dabei ist der Traum als direkte Verbindung zum Unbewussten ein im Surrealismus zentrales Element: „Ils m’amenèrent des prêtres qui guérissent par le songe, et qui parlent après avoir rêvé.“ **AA**, *OC IX, La Danse du Peyotl*, S. 43.

Traum die verwundete oder verlorene Seele des Kranken suchen und im besten Fall zurückholen kann<sup>982</sup>:

„El hechicero emplea su poder de viajar en sueños, como un método de curación. [...] Por lo común, enfermedad es causada porque el alma sale vagabundear, abandonando su hogar situado en el corazón. [...] Se llama al hechicero y se le pide que haga salir a su propia alma, para ir en busca de la que se ha perdido, ayudándola a regresar.“<sup>983</sup>

Das Konzept der Seelenwanderung der Rarámuri greift Artaud kurz auf und verbindet es mit der Idee des verlorenen Bewusstseins und mit einem bekannten Begriff aus seiner Theatertheorie:

„Il y a chez les Indiens Tarahumaras la tradition de la métempsychose; et c'est la chute ultérieure de leur Double qu'ils redoutent par-dessus tout. Ne pas prendre conscience de ce qu'il est, c'est risquer de perdre son Double. C'est risquer, par-delà l'espace physique, une espèce de chute abstraite, un vagabondage à travers les hautes régions planétaires du principe humain désincarné.“

Die Heilerfigur hat bei den Rarámuri eine ambivalente Stellung. Der Heiler ist in der Gemeinschaft oder in mehreren Gemeinschaften für deren Wohl mitverantwortlich, ihm wird aber auch die Kraft des Fluches oder der Verwünschung zugeschrieben. Er kann von einem konkurrierenden Heiler für eine schlechte Ernte, fehlenden Regen oder sogar für den Tod eines Menschen verantwortlich gemacht und dafür von der Gemeinschaft zur Rechenschaft gezogen werden.

Artaud konzentriert sich nicht auf die Rolle des Heilers in der indigenen Gemeinschaft sondern auf die ihm zugeschriebenen „magischen“ oder übernatürlichen Fähigkeiten und symbolträchtigen Handlungen. Artaud identifiziert sich als Künstler aus einem Verantwortungsgefühl für das Wohl der westlichen Gesellschaft heraus mit der indigenen Heilerfigur und seiner *magischen* Energie. Dazu möchte er einen

---

<sup>982</sup> **Merrill, William L.**: *Almas rarámuri*, INI, México D.F. 1992, S. 206-209 (*Para aliviar la enfermedad*), S. 208: „El encontrar almas perdidas es difícil porque los doctores nunca saben dónde pueden estar; a menudo las almas de éstos tienen que viajar grandes distancias para localizar las almas capturadas“. Vgl. auch ergänzend zur Seelenvorstellung und zum Traumkonzept der Tarahumaras: **Merrill, William L.**: „The Concept of Soul“, in **Ders.**: *Rarámuri souls, Knowledge and Social Process in Northern Mexico*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C./ London 1988, S. 85-120, S. 104-108 (Sleeping and Dreaming), S. 105: „Dreaming begins when the largest soul wakes up but the other souls continue sleeping. This soul can then leave the body and its activities outside are experienced as dreams. [...] The largest soul does not leave the body or even wake up independently of the other souls every night; therefore, a person does not dream every night.“ Vgl. auch **Plancarte**, *Problema Indígena*, S. 69f. **AA**, *Œuvres, Une Race-Principe*, S. 755. Vgl. auch **Eliade**, *El Chamanismo*, S. 242f. (Gründe für das Verlorengelangen einer Seele): „Las causas de la pérdida del alma pueden ser muchas: sueños que provocan su huida; muertos que no se deciden a dirigirse hacia el país de las sombras y vagan por los campos, tratando de llevar con ellos otra alma. O, por último, la propia alma del enfermo se extravía lejos de su cuerpo.“

<sup>983</sup> **Bennet**, *Una tribu india*, S. 400 und S. 404.

integralen Heilungsprozess zunächst selbst erfahren, wobei alle von Artaud verwendeten Titel wie *Hexer*, *Priester*, *Magier* und *Heiler* auf den Schamanen und seinen transzendenten und mythisch-magischen Kontext verweisen sollen.

„Entre chaque phase, les sorciers ont tenu à faire la preuve physique du rite, de l’efficacité de l’opération. Hiératiques, rituels, sacerdotaux, ils sont donc là, alignés sur leur poutre berçant leur râpe comme un enfant. [...] Mais voici que, le cercle passé, à un mètre à peine dehors, ces prêtres, qui marchent entre deux soleils, sont tout à coup redevenus des hommes, c’est-à-dire des organismes d’abjection et qu’on lave, que ce rite est fait pour laver. [...] Des trois sorciers qui étaient là, deux, les deux plus petits et les plus courts, avaient acquis depuis trois ans le droit de manier la râpe (car le droit de manier la râpe s’acquiert, et c’est d’ailleurs sur ce droit que repose toute la noblesse de la caste des sorciers du Peyotl, chez les Indiens Tarahumaras; [...]“<sup>984</sup>

In seinen Texten durchlebt Artaud als Figur den Ritus, möchte aber gleichzeitig als Autor das Unbewusste des Lesers erreichen und dessen Bewusstsein zur Transformion und „Heilung“ anregen.

Es ist nicht auszuschließen, dass Artaud damals reale Kontakte zu Heilern oder Peyote-Reibern hatte und die Rarámuri als eine Gemeinschaft erlebt hat. Die Rarámuri versammeln sich zu zahlreichen Festen, zu ihren Riten, zu den beliebten und oft informellen *tesgüinadas*<sup>985</sup>, zum bekannten Ballspiel (*carreras de bola*), zu lokalen Gerichtsprozessen (*juicios*) und sehen sich bei der sonntäglichen Versammlung, bei der interne Prozesse der Gemeinschaft an alle kommuniziert und mit allen besprochen werden.<sup>986</sup> Bei einem Gutteil dieser Anlässe muss der *owirúame* weder in seiner Funktion als Heiler aktiv werden noch direkt präsent sein. In Artauds Schilderungen ist

---

<sup>984</sup> AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 47.

<sup>985</sup> Artaud erwähnt den *Tesguino* als Teil der indigenen Kultur, der die *Hexer* aufgrund des Alkoholgehalts in einen unbrauchbaren Zustand versetzt: AA, *Œuvres, La Danse du Peyotl*, S. 770: „Et puis, il y a la question du *Tesguino*, cet alcool qui demande huit jours de macération dans des jarres; - et il n’y a pas tellement de jarres, tellement de bras, prêts à broyer le maïs. L’alcool bu, les sorciers du Peyotl deviennent inutilisables et il faut toute une nouvelle préparation.“ Die Zubereitung des *tesgüino* ist auch aufgrund des Gärprozesses eine tagelange Arbeit der von Hand gemahlenen Maiskörner. Der *tesgüino* ist elementarer Bestandteil bei fast allen Festen und wird in den jeweiligen Familien meist in großen Mengen zubereitet. In der Familie, bei der ich 2009 in der *Semana Santa* an der Zubereitung teilnahm, wurden 200 Liter hergestellt, die binnen 3 Stunden am Karsamstag von 50 Personen aufgebraucht wurden. Dabei muss man berücksichtigen, dass die Tänzer von Mittwochabend vor Gründonnerstag bis Kar-Samstag vor allem *tesgüino* konsumieren, um in den Nächten – wenn auch immer mit Unterbrechungen – lange tanzen zu können. Auf dem tagelangen Heimweg zu Fuß von Norogachic bis in ihre *ranchos* kann man von mehr als 15 sogenannten *tesgüino*-Stationen in der Sierra ausgehen, wo Familien die Tänzer empfangen. Auf diesem Hintergrund wird Artauds indirekte Kritik am *tesgüino* teilweise nachvollziehbar.

<sup>986</sup> Meine Erfahrung in Tewelichi war an den Sonntagen folgende: Frauen, Mädchen und Kleinkinder sitzen von den Männern und Jungen auf dem Boden getrennt, es ist sehr still und es herrscht eine respektvolle Stimmung. Eine oder einer der Ältesten hat das Wort und es diskutiert und entscheidet eine Gruppe gewählter oder ernannter Vertreter aus ihrer Gemeinschaft.



der Heiler jedoch eine sehr präsente Figur in der Rarámuri-Gemeinschaft und bei ihren Riten:

„Je pris donc part au rite de l’eau, des coups sur le crâne, de cette espèce de guérison mutuelle qu’on se passe, et des ablutions démesurées. Ils prononcèrent au-dessus de moi d’étranges paroles en m’aspergeant d’eau ; puis ils s’aspergèrent l’un l’autre nerveusement, car le mélange d’alcool de maïs et de Peyotl commençait à les affoler.“<sup>987</sup>

Dieser spirituelle Rituskontakt mit den *Peyote-Priestern*, *Tutuguri-Priestern* oder *Hexern* garantiert Artaud den direkten Weg ins eigene Unbewusste.

„[...] j’avais atteint l’un des derniers points du monde où la danse de guérison par le Peyotl existe encore, celui, en tout cas, où elle a été inventée.“<sup>988</sup>

Artaud vermittelt dem Leser anschaulich den durch den Peyote-Ritus ausgelösten schmerzhaften Prozess einer „Wiedergeburt“ des eigenen Ichs, der eigenen Sprache und der heilsamen Unterscheidung zwischen dem „wahren“ Ich und den Auslösern von fremden Stimmen im Körper und im Unbewussten:

„Moi aussi j’ai eu des sensations, des perceptions fausses et j’y ai cru. [...] S’il m’est arrivé ces derniers temps d’avoir des gestes qui ressemblent à ceux de certains malades atteints de manie religieuse, ils ne sont plus eux-mêmes que le résidu des habitudes regrettables que j’avais prises devant les croyances qui n’existaient pas. Comme la mer en se retirant laisse sur le sable un dépôt mélangé que les vents viennent balayer. [...] Or, il y a une chose que les prêtres du Peyotl au Mexique m’ont aidé à remarquer et que le peu de Peyotl que j’ai pris a ouverte dans ma conscience. C’est que c’est dans le foie humain que se produit cette alchimie secrète et ce travail par lequel le moi de tout individu choisit ce qui lui convient [...]. Le foie semble donc être le filtre organique de *l’Inconscient*.“<sup>989</sup>

Und dabei spiegelt Artauds Tarahumara-Landschaft mit ihren Felsen und Zeichen sein Bewusstsein, das heißt seine „innere Landschaft“, die sich durch die Ritenerfahrung und die Ekstase verändern soll:

„Et qu’est ce donc, que faux pressentiment, quelle intuition illusoire et fabriqué me permettait d’en attendre une libération quelconque pour mon corps et aussi, et surtout, une force, une illumination dans toute l’ampleur de mon paysage interne, que je sentais à cette minute précise hors de toute espèce de dimensions.“<sup>990</sup>

Artauds Darstellung ähnelt also einer *mystischen*<sup>991</sup> Erfahrung, wobei er sich bewusst vom katholisch geprägten Mystikbegriff absetzen will und diesen im Kontrast

---

<sup>987</sup> AA, *Œuvres, La Danse du Peyotl*, S. 774.

<sup>988</sup> AA, Ebd., S. 769.

<sup>989</sup> Ebd., S. 29.

<sup>990</sup> AA, *Œuvres, La Danse du Peyotl*, S. 769f.

<sup>991</sup> Die *mystische* Erfahrung steht u.a. im Zusammenhang mit dem Begriff des Heilers oder Schamanen und mit Artauds Künstlerverständnis: „En resumidas cuentas, el chamán es el gran especialista en

zu seiner ganzheitlichen, magischen und transzendenten Peyote-Erfahrung blasphemisch ironisiert:

„La plus haute idée de la conscience humaine et de ses universels répondants : Absolu, Éternité, Infini, existe encore chez cette race de vieux Indiens qui disent avoir reçu le Soleil pour le transmettre aux méritants, et qui dans les Rites de Ciguri ont conservé la porte organique de la preuve, par laquelle notre être, que l'impure assemblée des êtres a rebuté, sait qu'il est lié à cet au-delà des perceptions corporelles où le Cœur du Divin se consume à nous appeler.“<sup>992</sup>

„En tout cas j'avais vu, paraît-il, l'Esprit même de Ciguri. Et je crois que cela devait objectivement correspondre à une représentation transcendante *peinte* des réalités dernières et les plus hautes ; et les Mystiques doivent passer par des états et des images pareilles avant d'atteindre suivant la formule aux suprêmes embrassements et déchirements, après lesquels ils tombent sous le baiser de Dieu comme des poules sans doute dans les bras de leur maquereau.“<sup>993</sup>

Neben der Figur des Heilers oder Schamanen ist für Artaud das Element des Tanzes wichtig, weil es eine non-verbale und körperliche Ausdrucksform ist. Der Tanz war und ist eines der wichtigsten rituellen Ausdrucksmittel der Rarámuri. Männer wie Frauen tanzen meistens in getrennten Gruppen zu verschiedenen Festanlässen in bestimmten Schritt- und Kreisformationen um andere Tänzer herum, um ein Kreuz oder in sich kreuzenden und folgenden Reihenbewegungen bzw. innerhalb eines festgelegten Kreises. Jeder Tanz hat seine eigene Schrittfolge, symbolischen Elemente (Stab, Fahne, Kleidung, Bemalung etc.) und Bedeutung, seine spezielle instrumentale Begleitung durch Flöten, Trommeln oder Geigen, seinen Rhythmus, seinen Anlass und einen oder mehrere Verantwortliche und Fahnenträger. Artaud nutzt das archaische Rituselement des Tanzes bei den Rarámuri in Kombination mit dem Element des Schreis als bewusstseinsverändernde Bewegung:

„[...] quelques jeunes gens lancent de temps en temps un cri gelé, semblable à une trompe de chasse dans la forêt, et leur voix évoque le cri douloureux d'une hyène, d'un chien malade, ou d'un coq étranglé. L'émission de ce cri n'est pas continue, mais espacée; il passe de

---

*cuestiones espirituales*, es decir, el que conoce mejor que nadie los múltiples dramas, riesgos y peligros del *alma*. El complejo chamánico representa para las sociedades “primitivas” lo que, en las religiones más elaboradas, suelen designarse por *místico* y *experiencia mística*.” **Eliade**, *La nostalgia del paraíso en las tradiciones primitivas*, S. 74-89, in **Ders.**, *Mitos, sueños y misterios*, S. 76/77. Vgl. auch **Eliade**, *La nostalgia*, in **Ders.**, Ebd., S. 82: „Resumiendo: la experiencia mística por excelencia de las sociedades arcaicas, el chamanismo, revela la *nostalgia del paraíso*, el deseo de recuperar el estado de libertad y de beatitud de antes de la “caída”, la voluntad de restaurar la comunicación entre tierra y cielo. En pocas palabras: de abolir todo lo que fue modificado en la estructura propio del cosmos y en el modo de ser del hombre como consecuencia de la ruptura primordial.“

<sup>992</sup> **AA**, *OC IX, Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 86.

<sup>993</sup> **AA**, *OC IX, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 26.

bouche en bouche, telle une gamme humaine qui prend dans l'ombre la valeur d'un appel. Ils dansèrent ainsi jusqu'au coucher du soleil [...]"<sup>994</sup>

Die tanzenden und schreienden Indigenen, so wie Artaud sie auftreten lässt<sup>995</sup>, erinnern sehr wenig an die realen Rarámuri-Tänze und viel mehr an ein extrem avantgardistisches Bühnenszenario. Es geht um die Realisierung und Ausweitung der Sprache auf anderen Ausdrucks- und Bewusstseinsebenen. Deshalb dichtet Artaud den Rarámuri unangenehme, schrille und durchdringende Laute wie das Jagdhorn, den Schrei der Hyäne und des Coyoten<sup>996</sup>, den eines erwürgten Hahns und den eines kranken Hundes an. Die Varianten eines schmerzverzerrten Schreis sollen kraft ihrer assoziativen Vergleiche direkt in die Vorstellungskraft des Lesers eindringen und ihn berühren. Auch die Schilderung der Tanzbewegungen geschieht assoziativ<sup>997</sup>: so gleicht der Tanz des wichtigsten Tänzers, des „chef de danse“, den Schritten einer Ameise oder den unrhythmischen Bewegungen eines aufgeblasenen Froschs:

„Le chef de danse se contorsionnait en suivant le rythme, et sa danse imitait le pas d'une fourmi minuscule qui tituberait; le danseur se brisait, se courbait avec les mouvements ataxiques d'une grenouille démesurément enflée; sa main droite soutenait habilement une calebasse pleine d'anneaux de chenilles durcis qui avait pris la consistance du verre tandis que sa main gauche jouait avec un éventail de fleurs.“<sup>998</sup>

In dieser Darstellung zählt nur noch Artauds poetische Vision, die den Rarámuri-Tanz als kreativen und symbolischen Impuls und Ausgangspunkt für die eigenen Anliegen, Projektionen und Deutungen nutzt. Artaud erschafft das bewegte Bild des den Blumenfächer und die Rassel schwingenden Tänzers vor den Augen des Lesers, um die Verbindung des Tänzers mit dem „au-delà“, dem Jenseits, darzustellen. Eine solche Kontakterfahrung führt laut Artaud zum bewussten Ich. Mit seiner Darstellung hat er sich jedoch erheblich von der indigenen Wirklichkeit in der Sierra Tarahumara entfernt.

---

<sup>994</sup> AA, OC IX, *Le Rite des Rois de L'Atlantide*, S. 75.

<sup>995</sup> Diese Neigung Artauds, in der indigenen Kultur der Rarámuri so extreme oder ausdrucksstarke Elemente wie den Schrei zu betonen, verdeutlicht einmal mehr seine Prägung durch sein eigenes Ausdruckskonzept. Denn die Rarámuri, die in der Sierra leben, sind als ein sehr zurückhaltendes, stilles, und vor allem in Kontakt mit Fremden sehr introvertiertes Volk bekannt, die, wenn sie überhaupt direkt Kontakt suchen sollten und mit einem Fremden sprechen, dann erst nach längerer Beobachtung, mit sehr viel Respekt, Distanz und Achtsamkeit, was für den meist verunsicherten Fremden oft als Scheu und manchmal als Desinteresse oder Unhöflichkeit ausgelegt wird.

<sup>996</sup> Vgl. z. B. AA, OC IX, *La Danse du Peyotl*, S. 45ff. Vgl. auch AA, *Le Rite des Rois de l'Atlantide*, S. 75.

<sup>997</sup> Vgl. z. B. AA, OC IX, *Le Rite des Rois de l'Atlantide*, S. 73.

<sup>998</sup> AA, OC IX, *Le Rite des Rois de l'Atlantide*, S. 74f.

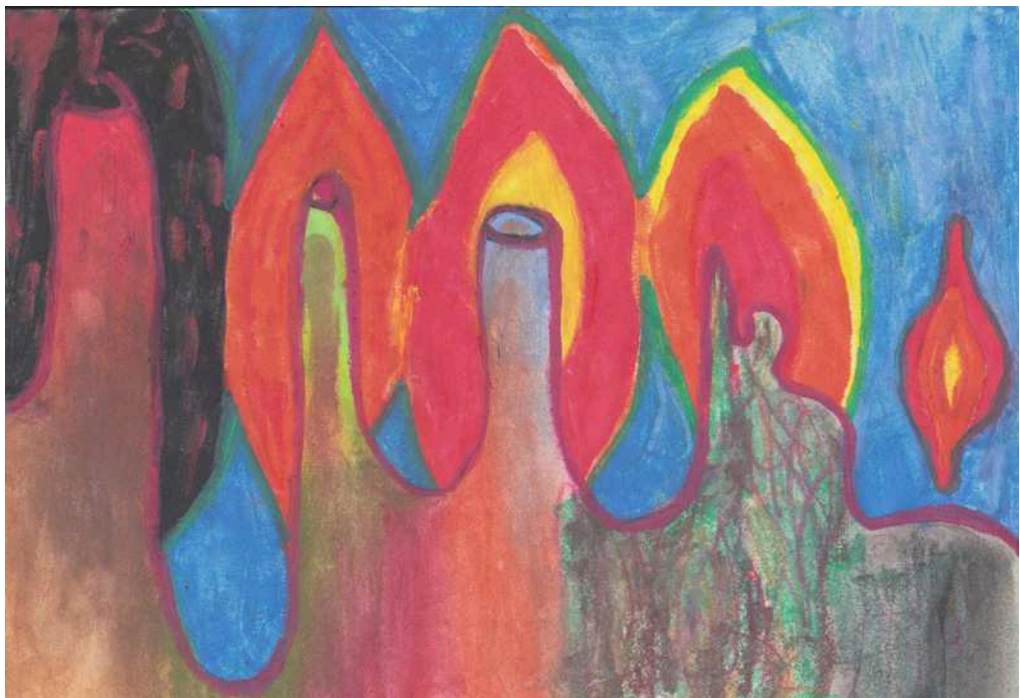
„La conscience humaine a le droit de se poser bien des questions, et je m'en suis posé beaucoup à travers toute la terre, jusqu'à cette interrogation extrême où il n'y a plus ni conscience, ni question, mais une flamme inénarrable, unique, jaillissant de l'esprit de Dieu, chaque fois que Son Cœur s'alerte.“<sup>999</sup>

In diesem letzten Kapitel wurde versucht, sich der literarischen Textwirklichkeit als auch der außerliterarischen Wirklichkeit in der Sierra Tarahumara anzunähern, mit der Prämisse, das mythisch-magische Element und die Idee von Artauds „révolution intégrale“ in seinen poetischen Tarahumara-Texten besser darzustellen. Artaud nutzt dabei eine mythische Lücke in der indigenen Rarámuri-Kultur, um seine eigenen Bilder und Vision von Mythos, Magie, Mystik, Religion, von der Bedeutung und Wirkung natürlicher Heilprozesse und Riten sowie der Bewusstseinsveränderung darzustellen. Artauds Wahrnehmung, Ideen und Bilder verschmelzen im Text mit der Rarámuri-Kultur. Dabei bietet ihm die konkrete indigene Kultur eine Reihe von Elementen und Anlässen: die halluzinogene Peyote-Wurzel, die Präsenz und Rolle des Heilers, die rituellen Ausdrucksformen, die auffällige Kleidung, die felsige und schluchtenreiche, unzugängliche Umgebung, in der die Rarámuri mehr oder weniger isoliert von der (nicht-indigenen) Außenwelt leben sowie der subtile und teilweise erfolgreiche Widerstand gegen die jahrhundertelangen Missionsversuche. Durch die freie Verwendung, Umformung, und Neudefinierung dieser Elemente entsteht Artauds sehr eigenes poetisches Bild von der Rarámuri-Kultur. Artauds Sierra Tarahumara als Projektionsort seiner eigenen Visionen muss aber, wie wir bei Palmas Gedicht gesehen haben, bei den Rarámuri nicht direkt auf Ablehnung oder Unverständnis stoßen, sondern kann sogar ein Gefühl künstlerischer Verbundenheit und Sympathie hervorrufen. Dies ist vielleicht ein gutes Argument, um Artauds Tarahumara-Texte nicht nur als poetische Phantasie, Vision, Projektion oder gar Vorahnung einer Wahnvorstellung zu deuten. Denn trotz aller Verfremdung und Distanz zur außerliterarischen Wirklichkeit konnte Artaud zumindest bei diesem Rarámuri mit seinen Worten aus den Tarahumara-Schriften einen direkten, realen oder gar „magischen“ Kontakt herstellen.

---

<sup>999</sup> AA, OC IX, *Supplément au Voyage au Pays des Tarahumaras*, S. 85.





13.8.2007, Sisoguichi, Tarahumara (B.K.)



## Schlussbetrachtung

„Je restai donc encore un jour ou deux chez les Tarahumaras afin de bien connaître le Peyotl et il faudra un gros volume pour rapporter tout ce que j’ai vu et ressenti sous son influence et tout ce que le Prêtre, ses servants et leurs familles me dirent encore à ce sujet. – Mais une vision que j’eus et qui me frappa fut déclaré *authentique* par le Prêtre et sa famille, elle concernait, paraît-il, celui qui doit être *Ciguri* et qui est Dieu. – Mais on n’y parvient pas sans avoir traversé un déchirement et une angoisse, après quoi on se sent comme retourné et *reversé* de l’autre côté des choses et on ne comprend plus le monde que l’on vient de quitter.“<sup>1000</sup>

In diesem Zitat aus *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* (1943, Rodez) beschreibt Artaud, wie sehr er sich auf die Rarámuri eingelassen habe. Seine Motivation, in diese Kultur einzutauchen und für einen Moment ganz in ihr zu leben, war nicht nur ästhetisch oder ideologisch begründet, sondern laut Artauds Künstlerverständnis auch existenziell. Artaud ist auf der Ebene des Textes für einen Moment am Ziel seiner inneren und äußeren Suche angekommen. Wie Artaud oben beschreibt, nimmt er sich einige Tage Zeit für die Nachwirkung seiner Erlebnisse, für die erneute Einnahme des Peyote und für den intensiven Austausch seiner „Visionen“ mit dem „Priester“ und dessen Familie.<sup>1001</sup> Artaud befindet sich und schreibt in einer fremden Kultur, in der er sich nur mit Gesten und nicht sprachlich verständigen kann. Trotzdem gelingt es Artaud in seinem Text direkt mit den Rarámuri zu sprechen und ihnen von seiner Vision zu erzählen.<sup>1002</sup> Und in seinem Text scheint das die Rarámuri sogar zu überzeugen. Damit vermittelt Artaud dem Leser eine familiäre und geistig-emotionale Nähe zu den Rarámuri, eine fast greifbare (Seelen-)Verbindung zwischen der geläuterten Figur Artaud und dem indigenen Volk. Denn der indigene Heiler bestätigt Artaud seine wahre bzw. echte (*authentique*) Vision vom Ciguri-Gott. Der von Artaud beschriebene gereinigte Zustand nach der Einnahme des Peyote entspricht seiner zentralen These aus den Theater-Texten. Er macht deutlich, dass er aus dieser Erfahrung

---

<sup>1000</sup> AA, *Œuvres, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1689.

<sup>1001</sup> In Artauds poetischer Darstellung muss ein „Priester“ (mit Heilerfunktionen) innerhalb der indigenen Gemeinschaft einen erhöhten Status besitzen, darum hat er eine „Dienerschaft“. Bei den Rarámuri existieren weder Priester noch Diener. Artaud hat sich hier von präkolumbianischen Hochkulturen wie den Mayas, Azteken oder Inkas für seine Darstellung der Rarámuri inspirieren lassen. In der Rarámuri-Vorstellung, ähnlich wie in vielen anderen mexikanischen indigenen Völkern, wird ein (katholischer) Geistlicher oder Priester wie auch ein Rarámuri-Heiler (*owirúame*) von der Gemeinschaft akzeptiert, wenn er Frau und Familie hat. (Quelle: nach einem Gespräch mit Carlos Vallejo.)

<sup>1002</sup> AA, *Œuvres, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1688. „Je lui dis aussi que je n’étais pas venu chez les Tarahumaras en curieux mais pour retrouver une Vérité qui échappe au monde de l’Europe et que sa Race avait conservée. – Cela le mit tout à fait en confiance et il me dit des choses merveilleuses sur le Bien et sur le Mal, sur la Vérité et sur la Vie.“



transformiert hervorgeht – *on ne comprend plus le monde que l'on vient de quitter* – als Folge eines schmerzvollen Wandlungsprozesses (*déchirement et une angoisse*). Am Ende dieses Prozesses und Ritus steht ein sich seiner selbst und seiner ihn umgebenden Welt bewusstes Ich (*J-E*<sup>1003</sup>), das den bewusst(seins)losen Zustand überwunden hat:

„Le Peyotl ramène le moi à ses sources vraies. – Sorti d'un état de vision pareille on ne peut plus comme avant confondre le mensonge avec la vérité. – On a vu d'où l'on vient et qui l'on est, et on ne doute plus de ce que l'on est. – Il n'est plus d'émotion ni d'influence extérieure qui puisse vous en détourner.“<sup>1004</sup>

Mit dieser Beschreibung ist Artaud aber nicht am Ende seiner Botschaft oder seines Transformationsprozesses, der *révolution intégrale*, angekommen. Es geht um einen zyklischen Prozess, der nicht einmalig sondern immer wieder durchlebt werden muss. Seine mexikanischen Texte, die hier exemplarisch durch die Betrachtung und Diskussion der *Messages Révolutionnaires* und der Tarahumara-Texte präsentiert wurden, sollen den Leser dazu bewegen, sich in eine intensive poetische Erfahrungswelt zu begeben, um sich emotional und körperlich vereinnahmen und dann verändern zu lassen.

Im oben zitierten Text *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* beschreibt Artaud zwei kontrastierende Erfahrungen und Realitäten, wodurch u.a. klar wird, dass das einmalige Peyote-Erlebnis in der Sierra keine Garantie für eine schon umfassende individuelle Veränderung sein kann. Der Leser erlebt zunächst die indigene, harmonische, zeitlose und einheitliche Rituskultur und darin Artauds heilsamen Prozess der Peyote-Einnahme. Wenig später konfrontiert Artaud den Leser dann mit der europäischen, sinnentleerten, krankmachenden, zerstückelten, sich im 2. Weltkrieg befindlichen Kultur. Artaud beschreibt in diesem Kontext die Elektroschockerfahrung in der psychiatrischen Klinik und die Folgen: Zerstörung, Verlust des Bewusstseins, Selbstentfremdung, Schmerz ohne anschließende Erleichterung:

„Chaque application d'électro-choc m'a plongé dans une terreur qui durait chaque fois plusieurs heures. Et je ne voyais pas venir chaque nouvelle application sans désespoir, car je savais qu'une fois de plus je perdrais conscience et que je me verrais pendant une journée entière étouffer au milieu de moi sans parvenir à me reconnaître, sachant parfaitement que j'étais quelque part mais le diable sait où et comme si j'étais *mort*.“<sup>1005</sup>

---

<sup>1003</sup> AA, *Œuvres, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1689. „Du côté où était ma rate un vide immense se creusa qui se peignit en gris et rose comme la rive de la mer. Et au fond de ce vide apparut la forme d'une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d'un E triste et brillant comme un œil. [...] En tout cas j'avais vu, paraît-il, l'Esprit même de Ciguri.“

<sup>1004</sup> AA, *Œuvres, Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1690.

<sup>1005</sup> AA, Ebd., S. 1692.

Artaud stellt uns beide Extrem-Erfahrungen auch vor, um den Wert seiner Peyote-Erfahrung zu erhöhen und zeigt, wie weit die europäische Kultur von seinem ganzheitlichen Künstler- und Heilungsverständnis entfernt sei.<sup>1006</sup> Einige Jahre später fügt Artaud dem *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* das bereits erwähnte *Post-Scriptum* hinzu, indem er einen Teil seiner Aussagen wieder aufhebt.<sup>1007</sup> Damit hat er sich doppelt<sup>1008</sup> von der ursprünglichen Tarahumara-Erfahrung (1936) entfernt, bleibt der Bedeutung des Peyote-Initiationserlebnisses jedoch treu.

Artauds zum Teil widersprüchliche mexikanische Texte spiegeln seine stete mit Anstrengung verbundene Suchbewegung als Künstler wider. Dabei möchte er sein „Publikum“ immer direkt in seine poetische Erlebniswelt miteinbeziehen und mit seinen inneren Vorgängen, Projektionen und „Visionen“ konfrontieren: sei es das intellektuelle Publikum in Mexiko-Stadt, seien es die Leser der mexikanischen Tageszeitung *El Nacional* oder die europäische Leserschaft.

Ebenso wie Artauds Texte in ihrer Interpretation offen bleiben, soll auch das Fazit dieser Arbeit nicht als Auflösung eines Problems oder als Endpunkt gelesen werden. Es ist vielmehr ein Anknüpfungspunkt, (Wieder-)Anfang und Impuls für weitere Forschungsfelder und Fragestellungen zu Artauds Werkwahrnehmung und Diskussion der mexikanischen Texte.

Im ersten Kapitel wurde deutlich, dass die mexikanischen Texte aufgrund ihres autobiografischen Gehalts und wegen ihrer teilweisen zeitlichen Nähe zu Artauds erzwungener Einlieferung in eine psychiatrische Klinik zu einer biografieorientierten Textanalyse und -betrachtung verleiten können. Denn der zweite Teil der Tarahumara-Texte ist erst in den psychiatrischen Kliniken von Rodez und Ivry entstanden. Eine zu stark biografiebezogene Untersuchung vernachlässigt aber den poetischen Gehalt der Texte, auch wenn Artaud zum Teil selbst bewusst die Ebenen zwischen seiner Person und seinem Werk verwischt. In seinen zunächst an ein Reisetagebuch erinnernden poetischen Erzählungen ist er häufig darauf bedacht, die Authentizität seiner Worte und Beschreibungen zu bekräftigen.

---

<sup>1006</sup> AA, OC IX, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 30: „Nous sommes loin avec tout cela de la guérison par le Peyotl.“

<sup>1007</sup> AA, *Œuvres, Post-Scriptum*, S. 1693. Wie in Kapitel 6 zitiert, bezieht sich Artaud bei seiner Selbstkritik am Stil von *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* vor allem auf die literarische Einarbeitung christlicher Elemente.

<sup>1008</sup> Gemeint ist einmal die Überarbeitung seiner ersten Tarahumara-Texte, aus der 1943 *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* entsteht und zum zweiten die erneute Überarbeitung des Textes von 1943 und die Hinzufügung eines Postskriptum im Jahr 1947 aus Anlass der Arbalète-Publikation (Marc Barbezat).

Deshalb inszeniert er sich – ohne sich explizit beim Namen zu nennen – in verschiedenen Rollen als Kulturbotschafter, als Magier, als durch den indigenen Initiations-Ritus Geheilte, als missionarischer Künstler, als abtrünniger Surrealist etc. Das Porträt in Kapitel eins hat gezeigt, dass das Mexikoprojekt und die daraus entstandenen Texte einen nicht (mehr) zu vernachlässigenden Bestandteil seiner Biografie aber vor allem seines Werks darstellen. Dabei rückt die Frage, ob Artauds Texte Ausdruck eines Wahnsinnigen sind oder nicht, in den Hintergrund. Außerdem wurde in einer knappen chronologischen Rezeptionsrückschau sichtbar, dass sich der Trend der Artaud-Forschung – wohl auch dank eines Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft im allgemeinen – von einer personenbezogenen auf eine werkorientierte Betrachtung verschoben hat. Damit rücken Artauds Texte, das heißt ihre Form, Struktur, Inhalte, Motive, Fragestellungen, Widersprüche und Bezüge innerhalb seines Werks in den Vordergrund.

Eine werkorientierte Betrachtung von Artauds mexikanischen Texten hilft bei einer fächerübergreifenden und transdisziplinären Forschung weiter. Das wurde auch im zweiten Kapitel anhand der verschiedenen Forschungsfelder bezüglich Artauds Werk deutlich. In nahezu allen wichtigen Themenblöcken (Wahnsinn, Sprache, Körper, Theater, 68er- Revolution, Kultur bzw. Mexiko) werden seine Ideen, Texte, Notizbücher, Bilder und inzwischen auch Abhandlungen aus der früheren Artaud-Rezeption (Le Clézio, Derrida, Deleuze, Sollers, etc.) zum erneuten Untersuchungsgegenstand. Artauds vielschichtiges Werk wird dabei nicht in eine bestimmte Richtung, sondern in all seinen Varianten, Schwer- und Reibungspunkten diskutiert, in Frage gestellt, immer wieder neu präsentiert sowie bei der praktischen Umsetzung im Theater in Europa und (Latein)Amerika berücksichtigt oder integriert. Die Vielfalt der vorliegenden psychoanalytischen, theaterwissenschaftlichen, theaterpraktischen, poststrukturalistischen, sprach- und literaturwissenschaftlichen sowie philosophischen Ansätze zu Artauds Werk wird durch diese Arbeit mit ihrem kulturwissenschaftlichen und teilweise ethnologischen Ansatz bereichert. So ergeben sich daraus für das Werk-Verständnis wieder neue Verknüpfungen von wissenschaftlichen Herangehensweisen und Forschungsfeldern. Die kulturwissenschaftliche Diskussion in Kapitel drei arbeitete mit einigen zentralen postkolonialen Begriffen auf dem Hintergrund von Artauds *Messages Révolutionnaires*. Artauds essentialistischer Kulturbegriff konnte an den aktuellen postkolonialen Ideen gespiegelt und auf seine Festschreibung von kolonialen Denkstrukturen und

bestehenden „Mythen“ zur indigenen Kultur geprüft werden. Die Integration von ethnologischem Material zur Rarámuri-Kultur diene der Differenzierung zwischen außerliterarischer und literarischer Wirklichkeit, was zu einer deutlicheren Darstellung von Artauds poetischer Vision in seinen Tarahumara-Texten beitrug.

Die kulturwissenschaftlich orientierte Diskussion im dritten Kapitel zeigte einerseits Artauds dem Zeitgeist der Avantgarde entsprechend antikolonialistische Haltung und andererseits Artauds unbewusste Fortführung kolonialer Denk- und Vorstellungsmuster, die er nur umkehrt, wenn er die europäische Kultur als wertlos betrachtet und sich als „Stimme“ der vorbildlichen Indígenagesellschaft präsentiert. Artaud nimmt sich als Europäer in Mexiko und in der indigenen Kultur nicht als *dazwischen* agierend wahr, sondern meint, *ganz* in die andere, indigene und in sich geschlossene Kultur eingetaucht zu sein. So sieht und nutzt er das literarische Potenzial einer solchen Grenzsituation zwischen mehreren und nie einheitlichen Kulturen in seinen mexikanischen Texten nicht. Im Gegenteil, er schreibt sich seine indigene Kultur an vielen Stellen als eine reine, magische und einheitliche zurecht, um sie so gegenüber der westlichen, europäischen Gesellschaft als mythisches Vorbild zu präsentieren. Dadurch besitzt Artauds indigene Kultur einen hohen Konstruktionsgrad, wobei er sich verschiedener poetischer Mittel bedient, um diese Konstruktion aufrechtzuerhalten und gleichzeitig als solche zu verschleiern wie z. B. die teilweise Negierung von politischen, sozio-kulturellen, religiösen wie wirtschaftlichen etc. Einflussfaktoren auf die Kultur der Rarámuri. So gelingt es Artaud aber, sein Künstlerverständnis aufrechtzuerhalten und vor dem Leser zu rechtfertigen.<sup>1009</sup>

Folgen wir den Gedanken der postkolonialen Theorie, dann befindet sich Artaud als europäischer Künstler, Reisender, Nicht-Mexikaner und Nicht-Indigener und als

---

<sup>1009</sup> Vgl. z. B. die in Kapitel drei erwähnte Szene, in der Artaud den Schuldirektor von der Erlaubnis des Peyote-Ritus überzeugt. Artaud präsentiert sich hier als „Retter“ und Vermittler der indigenen Tradition. Erwähnt Artaud indigene Personen wie den Heiler (*Prêtre*), so berichten diese in seinen Texten das, was der Autor Artaud dem Leser über die Kultur und vor allem sein eigenes Künstlerverständnis vermitteln will. Vgl. z. B.: „Je lui dis aussi que je n'étais pas venu chez les Tarahumaras en curieux mais pour retrouver une Vérité qui échappe au monde de l'Europe et que sa Race avait conservée. – Cela le mit tout à fait en confiance et il me dit des choses merveilleuses sur le Bien et sur le Mal, sur la Vérité et sur la Vie.“ Vgl. hierzu die Antwort des Heilers: „[...]Elles [les choses] sont prises par le Mal, le Mauvais Esprit depuis les temps, et sans *Ciguri* il n'est pas possible à l'homme de revenir à la Vérité.“ Und vgl. hierzu auch Artauds sich vor möglichen Anfragen rechtfertigende und *Authentizität* vorgebende Anrede an den Leser, die er jedoch gleichzeitig relativiert, um sich innerhalb seiner literarischen Inszenierung des Gesprächs den nötigen poetischen Freiraum zu schaffen: „[...] Ces paroles du Prêtre que je viens de rapporter sont absolument authentiques; elles m'ont paru trop importantes et trop belles pour que je me sois permis d'y rien changer, et si ce n'est pas leur mot à mot absolu elle ne doivent guère s'en éloigner, car on comprend qu'elles me stupéfièrent et mes souvenirs sur ce point sont demeurés extrêmement précis. (AA, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1688).

immer schon heterogenes Subjekt natürlich trotzdem in vielen Zwischenräumen und innerhalb sich vielfältig überlappender kultureller Wahrnehmungsebenen. Artaud kann also nur aus einer Situation des *in-between* schreiben, selbst wenn er auf der Suche nach einer nie dagewesenen ursprünglichen Einheitserfahrung in einer für ihn einheitlichen Mythos- und Rituskultur ist. Artaud möchte das europäische Kulturverständnis radikal verändern und trägt doch ungewollt zur Festschreibung bestehender Muster und Mythen bei, wenn *der Indigene* und seine unberührte Rituskultur bei ihm als Ideal für sein Menschenbild und seinen neuen Kulturbegriff fungieren. Artaud ist auf der Suche nach einem mythischen Ort und einer magischen Ausdruckskultur, in der er den individuellen und zwingend schmerzhaften Wandlungsprozess beispielhaft an sich vollziehen kann. Und zumindest innerhalb seiner Wahrnehmung und Projektionen hat der Protagonist Artaud dieses Ziel für sich in einigen wenigen Momenten erreicht.<sup>1010</sup>

Die im vierten Kapitel unternommene Darstellung eines kulturhistorischen Hintergrunds anhand von indigenen und nichtindigenen Quellen sowie Perspektiven in Bezug auf das vielschichtige Indigena-Bild in Europa und Mexiko half bei der Erklärung und Kontextualisierung von Artauds idealisierter Sicht auf die indigene Rarámuri-Kultur. Nicht nur Lateinamerika orientierte sich in vielen Punkten am europäischen Vorbild. Auch die europäische Auseinandersetzung mit den „primitiven“ Kulturen in Lateinamerika war sowohl in der Anthropologie, Ethnologie bzw. Ethnografie als auch in den Künsten sehr intensiv. So wurde deutlich, dass sich Artauds Vorstellung einer indigenen Kultur wohl weniger an Clavijeros *Historia antigua de México* oder Sahagúns *Historia general de las cosas de Nueva España* orientierte als doch wieder an den damals in Paris gängigen exotistischen Bildern und Mythen über die indigenen Kulturen Lateinamerikas. An der Mythisierung des eigenen Kontinents als angeblich magisch geprägte indigene (Bewusstseins-)Kultur sind paradoxerweise die

---

<sup>1010</sup> Vgl. z. B. AA, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, S. 1689. Artaud beschreibt hier seinen Zustand nach der Peyote-Einnahme: „On ne sent plus le corps que l'on vient de quitter et qui vous assurait dans ses limites, en revanche on se sent beaucoup plus heureux d'appartenir à l'illimité qu'à soi-même car on comprend que ce qui était soi-même est venu de la tête de cet illimité, l'Infini, et qu'on va le voir.“

Vgl. auch etwas später im Text, AA, Ebd, S. 1691: „Fin septembre dernier ces mauvaises idées, ces idées fausses, ces perceptions obsédantes et en elles-mêmes non valables ont commencé à disparaître, en octobre il n'y avait à peu près plus rien. Depuis le 15 ou le 20 novembre dernier j'ai senti revenir à moi mon énergie et ma clarté. Je me suis senti surtout la conscience enfin libre. Plus de sensation erronée. Plus de mauvaise perception.“ (Artaud schreibt hier nicht für das Jahr 1936 sondern aus der Klinikerfahrung heraus im Jahr 1943.)

lateinamerikanischen Künstler selbst beteiligt gewesen.<sup>1011</sup> Künstler wie z. B. Asturias haben dieses Bild im intellektuellen Umfeld der Pariser Avantgarde bestätigt, natürlich auch, um sich darüber eine eigene Identität – freilich wieder über den Umweg europäischer Vorstellungen bezüglich ihrer eigenen Welt – und einen Absatzmarkt zu verschaffen.

Artaud bewegt sich inmitten dieser Verschränkung der Mythen zwischen dem europäischen und dem lateinamerikanischen Kontinent. Er thematisiert diese Verschränkung und Mythenbildung aber nur begrenzt. Bei der Definition seines individuellen, nicht linkspolitischen und nicht kollektiven Revolutionsbegriffs hatte er sich noch bewusst von den Surrealisten abgegrenzt. In Bezug auf die Darstellung der indigenen Kultur sind die Spuren seiner surrealistischen Prägung jedoch sichtbarer. Denn ähnlich wie diese und in einer gewissen romantischen Tradition (Rousseau) vermutet Artaud bei den „primitiven“ naturverbundenen Völkern und in ihren Mythen und Riten noch einen direkten Zugang zum Unbewussten (*inconscient*), den es den Surrealisten zufolge auch in Europa wiederzuentdecken oder neu zu schaffen galt.

Dass Artaud in den mexikanischen Texten vor allem aus dem ihm sehr nahe stehenden Theaterkontext heraus schreibt, wurde vor allem in Kapitel fünf klar. In diesem konnte aufgezeigt werden, welche Ausdrucksmittel und Forderungen Artaud aus seinen Theaterschriften entnimmt, um sie im indigenen Kontext, seiner konkret gewordenen poetischen Bühne, umzusetzen. Dabei geht es nicht um eine bloße Wiederholung oder Übersetzungsleistung von Artauds damals so noch nicht umgesetzten und teilweise in der Praxis gescheiterten Theaterideen. Sondern es geht um eine Steigerung oder Radikalisierung, da poetische Verwirklichung, seiner zuvor im Kontext der surrealistischen Kontroverse seines Ausschlusses geforderten „*révolution intégrale*“. Die Radikalisierung liegt in der poetischen und praktischen Umsetzung seiner zuvor nur theoretisch geforderten (nonverbalen) Ausdruckspalette und Transformation innerhalb des Theaterraums und Szenarios. Diese zeigt sich nun konkret in der Inszenierung der Natur der Sierra Tarahumara (Felsformationen, Licht, Visionen, Bilder und Schatten etc) und durch die Verwendung seiner integralen Sprache (Schrei,

---

<sup>1011</sup> Vgl. hierzu auch Klengels Kommentar, **Klengel**, *Amerika-Diskurse*, S. 65ff (*Das autochthone Mexiko und Amerika der Surrealisten*): „Noch während des Aufenthalts von Artaud in Mexiko leistete auch der in Mexiko ansässige guatemaltekeische Schriftsteller Luis Cardoza y Aragón einen Beitrag zur Steigerung des surrealistischen Interesses an diesem Land.[...] Die präkolumbianische Vergangenheit wird in die natürliche Nähe der Vorläufer des Surrealismus gerückt [...]. Cardoza y Aragóns Lobrede auf Mexiko benutzt eine ausgeprägte Rhetorik der Verführung, um Breton von einer Realität zu überzeugen, die dem surrealistischen Empfinden entspreche [...]“

Tierlaute, Gestik, Kleidung, Tanz-Bewegung etc.) in der von ihm so beschriebenen heilsamen Ritenkultur (Peyote-Einnahme, Reinigungs- bzw. Initiationsritus). In den Tarahumara-Texten hat die Poesie, so wie er sie für sein Theater definiert und fordert, die (verbale oder wortbetonte) Sprache weitestgehend ersetzt.<sup>1012</sup> Die wenigen geschilderten Dialoge treten hinter seinen dargestellten Natur-, Kultur- und Rituserfahrungen zurück.

In Kapitel sechs half die Einbeziehung von ethnologischen und ethnografischen Daten zur Rarámuri-Kultur dabei, Artauds poetische Darstellung seiner indigenen Kultur besser herauszuarbeiten. Denn will man Artauds poetische Darstellung des Indigenen und seiner Riten entweder überhaupt nicht auf die außerliterarische Rarámuri-Kultur beziehen oder will man Artauds eindeutig poetische Beschreibungen auch ethnologisch interpretieren, so wird man weder den Tarahumara-Texten noch der Rarámuri-Kultur gerecht. Eine hier vorgenommene teilweise ethnologische Herangehensweise an die Rarámuri-Kultur erlaubte die Bestätigung meiner These, dass für Artaud die Mythos-entleerte Ritus-Kultur der Rarámuri kein Hindernis sondern von Vorteil für seine Textvision gewesen war. Der poetische Spielraum ist für Artaud bei den Rarámuri bedeutend größer als bei einer indigenen Kultur, über die mehr geschrieben wurde, die selbst schriftliche Zeugnisse (Kodizes, Kalender etc.) oder Bauten hinterlassen hat und die einen klar definierten Anfang ihrer Entstehung „erzählen“ kann, auf den sie sich beruft. Auf der ethnologischen Folie der Rarámuri-Kultur lesen sich Artauds Tarahumara-Texte als poetisch, die sich vor allem auf die nonverbalen Ausdruckselemente, die Figur des Heilers und den Peyote, als praktisches Mittel einer rituell herbeigeführten Transformation, konzentrieren. Artaud verfremdet einige Elemente (Spuren und Präsenz der Jesuitenmissionen, Vermischung von indigenen Rarámuri und Nichtindigenen in der Sierra) und verstärkt, inszeniert und dramatisiert die Elemente der Rarámuri-Kultur, die für seine Vision einer autochthonen indigenen Kultur zentral sind (Heiler, Peyote, Rituselemente wie Schrei und Tanz, Natur, symbolische Kleidung etc.).

Mehr als zu einer „Selbstinszenierung“ wird die so geschilderte Reise also zu einer Initiationsreise, mit der er sein dramatisches und poetisches Konzept einer inneren Wandlung vorführen und in Gang setzen will und kann.

---

<sup>1012</sup> AA, OC IV, *La mise en scène et la métaphysique*, S. 37.

Artauds Künstlerverständnis wird in der Spannung zwischen den Theatertexten und den mexikanischen Texten und innerhalb der mexikanischen Texte zwischen den *Messages Révolutionnaires* und den Tarahumara-Texten deutlich: er versteht sich als ein universeller Künstler, der das Bewusstsein des – europäischen – Individuums (ver-)wandeln will. In der Sierra konzentriert sich Artaud mehr und mehr auf die poetische Darstellung eines ganz individuellen Bewusstseinsprozesses. Artauds Künstlerverständnis wirkt an manchen Stellen politisierend und belehrend, auch wenn er vorgibt, von der mexikanischen Kultur lernen zu wollen<sup>1013</sup>. Meistens zieht er sich dann auf seine poetische Position und Vision zurück.

Die mexikanischen Texte besitzen innerhalb von Artauds Gesamtwerk ein besonderes Potenzial, weil sie sich zeitlich und räumlich sehr „ausdehnen“ und damit in Berührung mit vielen anderen seiner Werke stehen, wie z. B. mit den viel beachteten und rezipierten Theatertexten. Sie lassen sich ebenso mit Werken und Konzepten anderer Künstlern verbinden, die sich damals ähnlich wie er auf den Weg in die „Neue Welt“ oder in fremde „primitive“ Welten begeben haben, um Antworten auf die eigenen Fragen und die gesellschaftlichen (europäischen) Probleme oder die vielbeklagte europäische Dekadenz zu finden. Artaud gehört zu den Künstlern, die eine Lösung für das Problem des europäischen Kultur- und Bewusstseinsverlusts in einer „primitiven“ Gemeinschaft suchen und finden.

Artauds Suche ist auch der an vielen Orten und zu vielen Zeiten immer wiederkehrende Versuch des in der eigenen Kultur Entfremdeten, der dann in der Fremde und beim Anderen Antworten auf eigene Bewegungen und Prozesse finden will. Artauds darin verpackte Forderung, sich immer wieder radikal und ganz zu sich selbst hin zu verändern, ist sehr aktuell und letztlich von der Form der Gesellschaft unabhängig. Die kontinuierliche Umsetzung einer solchen Forderung erscheint in der heutigen stark von „Dritten Räumen“ und sich neu verteilenden Zentren und Peripherien geprägten Welt eine anspruchsvolle aber vielversprechende Aufgabe.

Die hier unternommene Betrachtung und Rehabilitierung bzw. beabsichtigte Neuverortung seines heterogenen mexikanischen Textkorpus innerhalb seines Gesamtwerks kann überzeugen, weil sie zu einer offenen, Widersprüche belassenden

---

<sup>1013</sup> Da diese sich ihm präsentierende mexikanische Kultur aber nicht so indigenistisch oder indigena-freundlich ist, wie er gedacht hatte, verfällt auch sein Anspruch, von einer eben sozialistisch und teilweise kommunistisch sowie an Europa (und an der europäischen Avantgarde) orientierten mexikanischen Kultur zu lernen.



Forschung und Rezeption seines Werks bewegt, und das heißt auch, dass man noch weniger in Kategorien und einheitlichen, im Sinne von einseitigen Einzeltext- und Autorbildern denken sollte. Trotz der vorgenommenen vagen Gattungsdefinition der mexikanischen Texte in kulturkritisch bzw. kulturphilosophisch orientierte Artikel (*Messages Révolutionnaires*) und in poetische Texte (Tarahumara-Texte), bleibt die Gattungsfrage bei diesen und vielen von Artauds Texten als ehemaligem Surrealisten immer Diskussionsgegenstand. Diese sich fortführende wenig abgeschlossene Auseinandersetzung mit seinem Werk scheint programmatisch für Artauds Texte und künstlerische Intention.

Die innerhalb seines Gesamtwerks bisher eher als „peripher“ eingeordneten mexikanischen Texte sollen durch diese Arbeit jedoch nicht den Status des einen „Zentrums“ erhalten oder als zentral missverstanden werden. Es ist ausreichender Anspruch, wenn die mexikanischen Texte durch diese Arbeit (und die Arbeiten, die noch von anderen zu schreiben sind), ein „Zentrum“ oder ein Fokalisationspunkt neben all den anderen Artaud-Texten und Themen, all den anderen „Zentren“ seines Gesamtwerks werden können. Für die französische und mexikanische bzw. lateinamerikanische Literaturwissenschaft kann die vorliegende Arbeit einen weiteren Impuls zu einer noch stärker fächerverbindenden und themenverschränkenden internationalen Forschung und Kommunikation geben sowie zu einer Öffnung oder Verschiebung bzw. Feststellung einer Überlappung der jeweiligen Kanon- und Disziplinengrenzen. In Bezug auf die Kommunikation der Literaturwissenschaft mit anderen Fachbereichen sollte diese Arbeit also ein weiterer Beitrag, Impuls und Parallelweg auf dem bereits vielbegangenen Weg der Verbindung von Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft sowie anderen Disziplinen sein.

Artaud sagt es selbst in der zuvor zitierten und kommentierten Passage: Er hätte zu seiner Peyote-Erfahrung noch ganze Bücher schreiben können. Die Reise beginnt also immer wieder von vorn und ist nicht abschließbar. Diese Arbeit soll Ähnliches vermitteln: Man kann mit und in Artauds Texten immer wieder von vorn beginnen zu lesen, zu forschen, zu erspüren und zu verstehen oder eben gerade nicht zu verstehen und trotzdem weiterlesen und weiterforschen. Diese Herausforderung und das kreative Potenzial, das in einem solchen immer zyklischen oder spiralenförmigen und nie enden wollenden Lektüre- und Forschungsprozess liegt, sollten durch die hier vorgestellte Betrachtung von Artauds mexikanischen Texten sichtbar gemacht werden.





## Exkurs: Artaud in Pizarnik

„Je ne suis pas au Mexique, je suis seul,  
seul dans la lutte des mes angoisses propres.  
-Je n'ai ni théâtre ni scène,  
que le théâtre de mon inconscient et de mon cœur.“<sup>1014</sup>

### *Encuentro*

*Alguien entra en el silencio y me abandona.  
Ahora la soledad no está sola.  
Tú hablas como la noche.  
Te anuncias como la sed.*<sup>1015</sup>

In diesem kleinen Exkurs soll am Beispiel der argentinischen Dichterin Flor Alejandra Pizarnik die mögliche Wirkung von Artauds Schaffen auf andere Künstler im lateinamerikanischen Raum angedeutet werden. Einige biografische Parallelen zwischen Pizarnik und Artaud verweisen auf die wichtiger erscheinende künstlerische Verbindung zwischen den Werken und Visionen beider Dichter. In der Artaudrezeption wurde diese künstlerische Verbindung zwischen beiden Dichtern fast ebenso wenig wie in der Pizarnik-Rezeption behandelt.<sup>1016</sup> Es liegt in einer solchen Betrachtung aber für die Verbindung und Wechselwirkung von französischer und lateinamerikanischer Literaturwissenschaft noch viel mehr fruchtbares Potenzial.

Die Dichterin und Tochter jüdischer Emigranten Alejandra Flor Pizarnik ist 1936 in dem Jahr geboren, als Artaud in Mexiko auf dem lateinamerikanischen Kontinent befand. Über ihre Poesie zu schreiben und dabei nicht auf ihre Biografie (– und speziell in ihrem Fall auf ihren Selbstmord –) einzugehen, scheint in der Forschung und Rezeption fast ebenso unmöglich wie in der Artaudforschung. Ähnlich wie bei ihm, existiert eine wesentliche Tendenz in der Pizarnik-Rezeption, sich bezüglich Werk und Person vor allem der Frage nach ihrer *locura* (Wahnsinn) zu widmen. Dabei rechtfertigt man diese Vorgehensweise – auch ähnlich wie bei Artaud – mit Pizarniks eigener poetischer Intention, Kunst und Leben (bzw. dann den Tod) in ihrer Person ganz miteinander verschmelzen zu lassen:

---

<sup>1014</sup> AA, *Œuvres, Lettres de Rodez en 1945, Le retour de la France aux principes sacrés*, S. 964-968, S. 966.

<sup>1015</sup> Pizarnik, Alejandra, *Encuentro*, in Dies.: *Poesía Completa (1955-1972)*, Ed. a cargo de Ana Becció, Editorial Lumen, Barcelona 2002, S. 163.

<sup>1016</sup> Vgl. z. B. den Artikel, in dem explizit auf die „Spuren“ von Artauds Werk in Pizarniks Poesie eingegangen wird: Moure, Clelia: „Las huellas del teatro de la crueldad. Antonio Artaud/ Alejandra Pizarnik: “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”“, *Confluencia*, Spring 2005, Volume 20, No 2, S. 25-34.

„[...] es casi imposible separar su vida de su obra poética, pues como aseguraba la autora, su afán era lograr hacer poesía de su vida, transformar su vida en literatura, de modo que ella misma se convirtiera en un personaje de su creación. [...] La poesía de Pizarnik, sumada a la locura, resulta un medio de resistencia a la realidad y con ello un medio de resistencia al poder que la realidad establece; por lo tanto, la poeta no puede renunciar a ellas (poesía-locura).“<sup>1017</sup>

Begriffe und Diskussionspunkte, die in der Pizarnik-Forschung in Zusammenhang mit ihrer Person auftauchen und die man mit „einem ihrer poetischen Brüder oder Väter“<sup>1018</sup> Antonin Artaud verbinden könnte, sind neben der *locura* ihre Klinikaufenthalte aufgrund einer diagnostizierten Schizophrenie, ihre poetisch verstandene „resistencia“ (Widerstand), ihre (geistige) Nähe zum Surrealismus<sup>1019</sup> sowie ihre „Mythisierung“ zu einer poetischen Ikone, einem weiblichen „Christus“<sup>1020</sup> und einer „poeta maldita“<sup>1021</sup>:

„Desde finales de septiembre de 1972, fecha en que murió, se le ha considerado como «poeta maldita». Seguramente sus circunstancias personales (mujer, judía e hija de emigrantes, sus excesos sexuales, su esquizofrenia y posterior suicidio), han contribuido a confundir el «yo» poético con el creador, atribuyéndole al ser real las notas del mito personal que todo artista construye a partir de su arte.“<sup>1022</sup>

Abgesehen von diesen Elementen kann man bei beiden Dichtern eine intensive Suche nach einer mythisch geprägten Heimat auf dem jeweils anderen Kontinent und in

<sup>1017</sup> **Daza D., Paulina:** „La poesía es un juego peligroso“. Vida, poesía y locura en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik“, *Acta Literaria* No. 34, I Sem. 2007, (S. 79-95), keine genaue Seitenanzahl für die Zitate möglich, da der Artikel als Onlineversion ohne Seitenangaben (ISSN 0717-6846) vorliegt.

<sup>1018</sup> **Piña, Cristina:** *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires 1992, S. 78.

<sup>1019</sup> **Aira, César:** *Alejandra Pizarnik*, Rosario 2001, S. 14: „Cuando A.P. empezó a escribir, en los años cincuenta, al Surrealismo todos lo daban por muerto (lo que no era ninguna novedad). Era natural que una poeta formada como ella en el gusto surrealista instrumentalizara el procedimiento de la escuela muerta, como quien usa el reloj de un pariente difunto. Desvanecida la ideología del procedimiento la mecánica de éste puede servir para nuevas creaciones; es decir, se podía usar la escritura automática para hacer buena poesía.“ Vgl. auch **Lasarte, Francisco:** „Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik“, *Revista Iberoamericana*, Oct.-Dic. 1985, No 121, Vol. 49, S. 867-877.

<sup>1020</sup> **Nuño, Ana:** *Prologo*, in **Pizarnik, Alejandra:** *Prosa Completa*, Ed. a cargo de Ana Becciu, Prólogo de Ana Nuño, Editorial Lumen, Barcelona 2002, S. 4. „[...] vosotros que entráis en este universo habéis de abandonar los lugares comunes que acompañan el nombre de esta escritora. Son los mismos, por cierto, que lastran la recepción de la obras de otras escritoras: locura y suicidio. En el caso de Pizarnik, la mitificación de su muerte ha acabado produciendo una especie de «relato de la pasión» que la recubre con el velo de un Cristo femenino.“

<sup>1021</sup> **Piña:** *Alejandra Pizarnik*, S. 19: „[...] por ahora basta señalar que su estética literaria – que la incribe en la tradición de poetas que, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud y otros, concibieron a la poesía como un acto trascendente y absoluto que implicaba una verdadera *ética* – llevó a Alejandra a configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionalmente atribuidos al mito del poeta maldito, mito éste que culmina con la muerte – real o metafórica, voluntaria o accidental –, como gesto extremo ante la imposibilidad [...] de unir vida y poesía [...].“

<sup>1022</sup> **Venti, Patricia:** *La escritura invisible, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos Barcelona 2008, S. 10f.

der anderen *fremden* Kultur feststellen. Auch wenn dies in unterschiedlichen Epochen geschieht, sind die Momente, in denen der von Europa desillusionierte Artaud nach Mexiko reist und die in Argentinien sich geistig beenzt fühlende Pizarnik nach Paris geht, aus einer ähnlichen Motivation und aus ähnlichen (persönlichen und kontextbedingten) mythisierten Vorstellungen entstanden:

„Sobre todo , [A.P.] era la que miraba París como el centro de su peregrinaje interior, la que ya sentía insuficiente el simulacro de su pequeño cuarto de la calle Montes de Oca y reclamaba recorrer la ciudad conocida palmo a palmo en la imaginación y los textos; la ciudad donde habían escrito Nerval y Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont, Apollinaire y Artaud; donde todavía uno podía cruzarse con Breton y Eluard, Sartre y Bataille, Boris Vian y Bonnefoy; la “Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre em plein jour raccroche le passant!” de Baudelaire.“<sup>1023</sup>

Während Artaud im dargestellten Avantgardekontext der 1920er und 30er Jahre in Lateinamerika das Ursprüngliche und Einheitliche in einer indigenen Kultur sucht, begibt sich Pizarnik mit ihren idealisierten Vorstellungen von einem europäischen und literarischen Kulturzentrum Anfang der 60er Jahre mehrere Jahre nach Paris (1960-1964). Und das Paris der 60er Jahre wiederum beginnt Antonin Artaud und sein Werk bereits teilweise zu *mythisieren*. Wie in Kapitel zwei kurz angedeutet wurde, findet zu dieser Zeit, ähnlich wie in den 1920er und 30er Jahren, ein reger internationaler intellektueller Austausch statt, so dass sich Pizarnik schnell in ein auch lateinamerikanisch geprägtes Künstlerumfeld begibt, produktive und inspirierende Kontakte knüpfen kann und schöpferisch tätig wird.<sup>1024</sup>

Diese intensive Suchbewegung in der jeweils anderen Welt spiegelt sich bei beiden Künstlern in ihrem Werk wider, was in Artauds mexikanischen Texten bereits deutlich wurde. Alejandra Pizarnik war in Paris besonders produktiv und hat dort entscheidende Texte und Gedichte geschrieben, die unter dem bekannten Titel *Arbol de Diana* (1962) und später in *Los trabajos y las noches* (1965) und in *Extracción de la piedra de locura* (1968) erschienen sind.<sup>1025</sup>

---

<sup>1023</sup> Piña, Pizarnik, S. 99f.

<sup>1024</sup> Piña schreibt über Pizarniks Parisaufenthalt, (*Alejandra Pizarnik*, S. 108): „Es cierto que al comienzo estuvo un poco sola y perdida, pero pronto, a través de la enorme colonia de argentinos que en ese momento había tomado posesión de París, de los que pasaban unos meses en la ciudad como parte de su formación artística e intelectual o, quizás, en ciertos casos, por su propia iniciativa, comenzó a vivir intensamente una vida social y cultural en la que estaban incluidos hasta franceses, que le dieron su amistad y le abrieron su casa –cosa poco común aún en los *roaring sixties* –, y algunos de los escritores más importantes de América y Europa: Julio Cortázar, Octavio Paz, Italo Calvino, André Pieyre de Mandiargues.“

<sup>1025</sup> Vgl. Piña, Pizarnik, S. 105-148 (*El barco ebrio o París era una fiesta*). Ebd. S. 147: „París también le brindó, desde el prodigio de sus librerías, nuevos autores que la marcaron para siempre o la posibilidad de ahondar en otros que ya conocía desde Buenos Aires: Yves Bonnefoy, Blaise Cendrars, Antonin Artaud,

Eines der auffälligsten Themen oder Motive im Werk von Pizarnik und Artaud – übrigens beide durch Hieronymos Boschs<sup>1026</sup> Werke inspiriert – ist die absolute, fordernde und totale Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen von Sprache, mit der Körperlichkeit von Sprache (*la palabra sin su cuerpo*<sup>1027</sup>) und der teilweisen Inszenierung des eigenen Körpers und der Person in ihren Gedichten und Texten (*cuerpo elemental*<sup>1028</sup>, *cuerpo mudo*<sup>1029</sup>, *cuerpo más puro*<sup>1030</sup>, *muchacha desnuda*<sup>1031</sup>).

Bei Artaud haben wir gesehen, dass die Beschäftigung mit dem Körper, der Sprache und mit den Themen der Verletzlichkeit und des Schmerzes fast immer auf eine Transformation des Individuums abzielt. Bei Pizarnik hingegen ist das sich in vielen Gedichten aufdrängende Motiv des Todes<sup>1032</sup> kein Zwischenstadium zu einem neuen Zustand sondern ein Endpunkt<sup>1033</sup>, der von der poetischen Stimme in einem gewissen Grad sogar herbeigesehnt wird. In ihren Gedichten wird dies durch die wiederkehrenden Motive der Einsamkeit (*soledad*, *abandono*<sup>1034</sup>), der Nacht (*noche*<sup>1035</sup>), der Stille (*silencio*<sup>1036</sup>) und des Windes (*viento*<sup>1037</sup>) verkörpert.

„Para que las palabras no basten es preciso alguna muerte en el corazón.  
La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida  
por los perros del desconsuelo, y el invierno sube por mí como la ena-  
morada del muro.  
Cuando espero dejar de esperar, sucede tu caída dentro de mí. Ya

---

André Pieyre de Mandiargues, Georges Schehadé, Stéphane Mallarmé, Henri Michaux, René Daumal, Alphonse Allais.“

<sup>1026</sup> Vgl. Kommentar von **Daza** in *Vida, poesía y locura*, in dem sie erwähnt, dass Bosch einer von Pizarniks Lieblingsmalern war. Vgl. zu Artaud die bereits zitierte und kommentierte Szene in: **AA**, *OC IX, La Danse du Peyotl*, S. 40-50, S. 43. (Kapitel 1, Kapitel 3, Kapitel 6)

<sup>1027</sup> **Pizarnik**, *Poesía Completa (1955-1972)*, S. 355 («Casa de la mente»).

<sup>1028</sup> **Pizarnik**, *Poesía Completa (1955-1972)*, S. 158 (*Destrucciones*).

<sup>1029</sup> Ebd., S. 159 (*Amantes*).

<sup>1030</sup> Ebd., S. 145 (ohne Titel).

<sup>1031</sup> Ebd., S. 145.

<sup>1032</sup> Vgl. z. B. **Pizarnik, Alejandra**: *Poesía Completa (1955-1972)*, S. 144, S. 155 (*Poema aus Los trabajos y las noches*), S. 144: *los naufragos detrás de la sombra/ abrazaron a la que se suicidó/ con el silencio de su sangre/ la noche bebió vino/ y bailó desnuda entre los huesos de la niebla*. Vgl. auch Ebd., S. 442 (Escrito en «Anahuac» (Talitas)).

<sup>1033</sup> „El viento, imagen de destrucción y desamparo, es el verdadero (y único) hablante, y escuchar su voz significa estar cerca de la muerte. Muerte poética, entonces, en vez de una «resurrección» mediante la palabra. Y en vez del «éxtasis», del «lenguaje sin límites», de la «aventura total», una experiencia mínima y despersonalizada.“ **Lasarte**, *Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik*, S. 875f.

<sup>1034</sup> Vgl. Ebd., S. 361 (*La noche, el poema*).

<sup>1035</sup> Ebd., S. 443 (... *al alba venid...*), S. 354 (*En la noche*).

<sup>1036</sup> Vgl. z. B. Ebd., S. 144 (ohne Titel), Ebd., S. 162 (*Presencia*), S. 170 (*Despedida*), S. 334: *temo dejar de ser/ la que nunca fui/ beber en el silencio/adentro*.

<sup>1037</sup> Vgl. Ebd., S. 441 (*Jardín o Tiempo*), S. 332.

no soy más que un adentro.“<sup>1038</sup>

„[...] La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento. Nunca de este modo lograrás circundarlo. Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando.“<sup>1039</sup>

Beide Künstler suchen in der Poesie eine integrale und körperlich fassbare Ausdrucksmöglichkeit. Artauds weit gefächerte nonverbale Ausdruckspalette als Alternative zum „Wort“ sucht nach extremen körperlichen Empfindungen und Äußerungen wie dem Schrei. Pizarnik zieht sich in ihrer Suche nach einer sinnlich und materiell fassbaren Sprachwirklichkeit, die mit der eigenen Realität verschmelzen soll, jedoch immer mehr in ein *sprechendes*, da noch poetisch verschriftliches, Schweigen zurück. Der Anspruch, die poetische Sprache quasi zu verstofflichen, das heißt körperlich greifbar zu machen, und als Poet oder Poetin so zu verwandeln, dass die Distanz zwischen dem Wort, dem Denken und dem Körper überwunden wird, ist aber beiden Dichtern gleich. Pizarnik verfährt dabei ähnlich extrem und konsequent wie Artaud.

„[...] Llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje [...]“<sup>1040</sup>

*La Palabra que sana*

„Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestra furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además y otra cosa.“<sup>1041</sup>

Im Gegensatz zu Artaud versteht sich Pizarnik weder in Argentinien noch in Paris als Künstlerin mit einem kulturellen bzw. gesellschaftspolitischen Verantwortungsgefühl oder Sendungsbewusstsein. Sie inszeniert sich in ihren Gedichten als eine scheinbar mit ihrer eigenen Stimme deckungsgleiche poetische Stimme: die Poesie ist Körper, der Körper ist Poesie, das Ich ist ein schreibendes Subjekt, ein verletztes Symbol und manchmal begehrender aber nie begehrt einsamer Körper.

„animal lanzado a su rastro más lejano  
o muchacha desnuda sentada en el olvido

---

<sup>1038</sup> Pizarnik, *Poesía*, S. 284 (*Los de lo oculto*).

<sup>1039</sup> Ebd., S. 255f (*El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*).

<sup>1040</sup> Ebd., S. 346 (*Pequeños poemas en prosa*).

<sup>1041</sup> Pizarnik, *Poesía*, S. 283.



mientras su cabeza rota vaga llorando  
en busca de un cuerpo más puro.“<sup>1042</sup>

Artauds surrealistische „Spuren“ sind in Pizarniks Poesie sichtbar, weil Pizarnik, wenn auch zu einer anderen Zeit und mit teilweise anderen Schwerpunkten (erotische bzw. grotesk-perverse Motive, Motiv der Kindheit, Todesmotiv etc.) denselben Anspruch an ihre Sprache und an die Poesie stellt wie der ehemalige Surrealist und weil sie in ihren Gedichten teilweise ähnlich vorgeht wie Artaud. Clelia Moure spricht sogar von einer bewussten „theatralen Qualität“ in Bezug auf Pizarniks Text *La condesa sangrienta* (1971) und nähert diesen damit Artauds Ausdruckskonzeption einer „materiellen/körperlichen Sprache“ und seinem Konzept des *Theaters der Grausamkeit* an.<sup>1043</sup>

Pizarnik setzte sich direkt mit Artaud auseinander und bezieht sich in *El verbo encarnado*<sup>1044</sup> (*Das fleischgewordene Wort*, 1965) auf Artauds (und den surrealistischen) Anspruch, die Trennung von Poesie und Leben aufzuheben. Dabei präsentiert sie André Gides Text auf Spanisch, in der dieser von Artauds bekanntem Auftritt bei der von Künstlerfreunden für ihn organisierten Veranstaltung im *Vieux Colombier* (1947) berichtet. Gide nahm in diesem Artikel Artaud vor der allgemeinen Kritik in Schutz und berichtet von Artauds besonderer Wirkung (*authenticité totale*<sup>1045</sup>) auf das Publikum, welches seiner Meinung nach noch nicht reif für die „revolutionären“ Ideen und Vision des Künstlers war. Pizarnik bettet diesen Artikel in ihren eigenen Text zu Artaud ein und nimmt dabei auch auf einen Autor Bezug, der meint, eine *weiße* und eine *schwarze* Schaffens-Periode bei Artaud unterscheiden zu können. Pizarnik nimmt diese sicherlich zu hinterfragende Unterteilung auf, um an ihr ihre eigenen Gedanken bezüglich Artauds Werk zu spiegeln, wie z. B. die Verstofflichung oder Fleischwerdung von Sprache und Poesie:

---

<sup>1042</sup> Pizarnik, *Poesía*, S. 145 (1959).

<sup>1043</sup> Moure, Clelia: „Las huellas del teatro de la crueldad. Antonio Artaud/ Alejandra Pizarnik: “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”“, S. 27: „Así, tenemos ante nosotros un discurso narrativo cuya calidad teatral hace colapsar la desde siempre muy endeble barrera entre los géneros literarios tradicionales. Hablo de calidad teatral, en principio, porque es un texto que se pone a sí mismo en escena; es un suceder en la lectura [...] et texto es el acontecimiento que tiene lugar en el suceder de la lectura.“ Vgl. vor allem Ebd., S. 27-29.

<sup>1044</sup> Pizarnik, Alejandra: „El verbo encarnado“, in Dies., *Prosa Completa*, Ed. a cargo de Ana Becciu, Prólogo de Ana Nuño, Editorial Lumen, Barcelona 2002, S. 269-273.

<sup>1045</sup> Vgl. auch AA, *Œuvres*, S. 1191 (*André Gide, Combat, 19 mars 1948, après la mort d'Artaud*).

„Lo que más asombra del periodo blanco de Artaud es su extraordinaria necesidad de encarnación, mientras que en el periodo negro hay una perfecta cristalización de esa necesidad.“<sup>1046</sup>

Dabei werden die Texte aus *Au Pays des Tarahumaras* der *schwarzen Periode* zugeordnet<sup>1047</sup>:

„Son obras indefinibles. Pero explicar por qué algo es indefinible puede ser una manera –tal vez la más noble – de definirlo.“<sup>1048</sup>

Pizarnik betont in ihrem Text die vor allem sie selbst beschäftigende ungewollte und schmerzhaft Trennung zwischen Wort und Wirklichkeit, ihre in den Gedichten intendierte Verschränkung, Wechselwirkung und Verschmelzung von Sprache/Poesie und Körper/Leben sowie die körperliche Wirkung (*golpe físico*<sup>1049</sup>) und materielle Verwirklichung oder Verwandlung des Wortes bzw. der Poesie in Artauds Werk:

„Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo.“<sup>1050</sup>

An dieser Stelle wurden nur einige wenige Begriffe angesprochen, die sich als verbindende Themen und Fragestellungen in Bezug auf Artauds Wirkung auf lateinamerikanische Künstler besprechen lassen können. Anhand der hier vorgenommenen Andeutungen sollte der Blick auf mögliche fächerverbindende Forschungsfelder bezüglich Artauds Werk gelenkt werden. Alejandra Pizarniks Poesie ist natürlich nur ein Beispiel und auch ihr Werk weitaus komplexer und nicht nur auf Artaud zu beziehen. Aber sie ist eine Dichterin, an der man Artauds „Spuren“ oder „Erbe“ in Bezug auf die Auffassung und Neudefinition von Sprache nachzeichnen und vor allem viel mehr vertiefen kann.<sup>1051</sup>

---

<sup>1046</sup> Pizarnik, *El verbo encarnado*, S. 269.

<sup>1047</sup> Pizarnik, *El verbo encarnado*, S. 272.

<sup>1048</sup> Ebd.

<sup>1049</sup> Ebd.

<sup>1050</sup> Ebd., S. 273.

<sup>1051</sup> Venti beschreibt am Ende ihres Buchs *La escritura invisible* die Schreibformen oder poetische Suche von Alejandra Pizarnik zwar etwas schematisch und damit ungewollt reduziert, aber sie bringt einige, wenn auch nicht alle, der wichtigen Werk-Tendenzen damit auch auf den Punkt: „La necesidad de buscar nuevas formas literarias hizo que Pizarnik desarrollara dos tipos de escritura: una de carácter íntimo, altamente transgresora, que giraba en torno al homoerotismo y la identidad judía, y otra, experimental, donde la ruptura del lenguaje reside especialmente en el orden del significante (escritura emparentada con Artaud y Oliverio Girando).“



## Bibliografie

### Primärliteratur

**Artaud, Antonin:** *Œuvres*, Edition établie, présentée et annotée par Evelyne Grossman, Gallimard, Manecourt 2004.

**Artaud, Antonin:** *Œuvres complètes*, Auszüge Tome II (1970), Auszüge Tome III (1970), Tome IV (1970), Tome V (1970), Auszüge Tome VII (1970), Tome VIII (1971), Tome IX (2006), Auszüge Tome XIII (1996), NRF Gallimard, Mayenne, in *Œuvres complètes*, tomes I à XXVI, Gallimard Paris.

**Artaud, Antonin:** *Messages Révolutionnaires*, Gallimard, Saint-Amand (Cher) 1979.

**Artaud, Antonin:** *Les Tarahumaras*, L'Arbalète (Marc Barbezat) 1984.

**Artaud, Antonin:** *Héliogabale ou L'Anarchiste Couronné*, Gallimard, Saint-Amand (Cher) 2005.

**Artaud, Antonin:** *50 Dessins pour assassiner la Magie*, Edition établie et préfacée par Evelyne Grossman, NRF Gallimard, Paris 2004.

**Artaud, Antonin:** édition réalisé sous la direction de Delphine Plateau, illustré par Louis Joos, Bruxelles 2006.

### Übersetzungen

**Artaud, Antonin:** *El Pesa Nervios*, Edición bilingüe, Traducción Marco Antonio Campos, Ediciones Coyoacán, México D.F. 2005.

**Artaud, Antonin:** *Van Gogh – El suicidado por la sociedad*, Edición bilingüe, Prólogo y Traducción Marco Antonio Campos, Factoría Ediciones, México D.F. 1999.

**Artaud, Antonin:** *México*, Prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón, UNAM, México D.F. 1991.

**Artaud, Antonin:** *Viaje al país de los tarahumaras (textos de Antonin Artaud)*, Prólogo, notas y edición de Luis Mario Schneider, SEP, México D.F. 1975.

**Artaud, Antonin:** *México y Viaje al país de los tarahumaras*, Prólogo de Luis Mario Schneider, FCE, México D.F. 2004 (1ª edición 1984).

**Artaud, Antonin:** *Los Tarahumara*, traducción Carlos Manzano, Barcelona 1985.

**Artaud, Antonin:** *Artaud el Momo y otros poemas*, Ediciones Caldén, Buenos Aires 1976.

**Artaud, Antonin:** *Briefe an Génica Athanasiou*, Matthes & Seitz, Berlin 2000.

## Sekundärliteratur

**Adamov, Arthur:** „L'œuvre indéfinissable d'Antonin Artaud“, in **Virmaux, Odette et Alain:** *Artaud Vivant*, coll. « Lumière sur », NéO, Paris 1980, S. 20-23.

**Adler, Heidrun:** Politisches Theater in Latein-Amerika, Von der Mythologie über die Mission zur kollektiven Identität, Berlin 1982.

**André-Carraz, Danièle:** „Le voyage mystique – L'expérience du peyotl“, in **Dies.:** *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*, Paris 1973, S. 45-52.

**Anónimo:** Chilam Balam de Chumayel, Madrid 2003.

**Arantes, Urias Corrêa:** *Artaud: teatro e cultura*, Campinas SP Brasil 1988.

**Arata, Luis O.:** „In search of ritual theater: Artaud in Mexico“, in **Plunka, Gene A. (Hrsg.):** *Antonin Artaud and the Modern Theater*, Fairleigh Dickinson UP, London/Toronto 1994, S. 80-88.

**Armand-Laroche, Jean-Louis:** *Antonin Artaud et son Double*, Fanlac, Périgueux 1964.

**Arnold, Paul:** *Das Totenbuch der Maya*, München 1984.

**Artaud:** collectif dirigé par Philippe Sollers (groupe Tel Quel), Publications du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, Paris 1973.

**Azuela, Mariano:** *Los de abajo*, Madrid 2000.

**Basauri, Carlos:** *Monografía de los Tarahumaras*, México D.F. 1929.

**Baudrillard, Jean/ Lotringer, Sylvère:** *Oublier Artaud*, Sens&Tonka, Paris 2005.

**Benítez, Fernando:** *Los indios de México, Tomo I (Tierra incógnita/ Los Tarahumaras/ Los tzotziles/ Los Tzeltales/ Los mixtecos)*, México D.F. 2002.

**Bennet, Wendell C./ Zingg, Robert M.:** *Los Tarahumaras, Una tribu india del norte de México*, INI, México D.F. 1978.

**Bermel, Albert:** *Artaud's Theatre of Cruelty*, Taplinger Publishing Company/ New York 1977.

**Bhabha, Homi K.:** *Die Verortung der Kultur*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2007 (1.Aufl. 2000).

**Biggers, Jeff:** *Dans la Sierra Madre; Une année chez les Tarahumaras*, Éditions Albin Michel, Paris 2011.

**Blázquez, Carmen G./ González, Stella M.:** *Die Geschichte Mexikos von der vorspanischen Zeit bis zum heutigen Tag*, México D.F. 1980.

**Blüher, Karl Alfred:** „La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano“, in **Toro, Fernando de (ed.):** *Semiótica y teatro latinoamericano*, Editorial Galerma/IITCTL, Buenos Aires 1990, S. 113-131.

**Blüher, Karl Alfred:** *Antonin Artaud und das 'Nouveau Théâtre' in Frankreich*, Tübingen 1991.

**Boccara, Michel:** *Artotautal, Le poète tue ses doubles*, Ductus, Paris 1995.

**Bonardel, Françoise:** „Ténèbres du corps, lumières du cœur“, in **Galibert, Thierry (dir.):** *Antonin Artaud : écrivain du Sud*, Centre des Écrivains du Sud/ Édisud, Aix-en-Provence 2002, S. 147-156.

**Bonardel, Françoise:** „Vers Tula...“, in **Dies.:** *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, Balland, Paris 1987, S. 159-203.

**Bonfiglioli, Carlo:** Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara, entre la pasión de Cristo, la transgresión, cómico sexual y las danzas de Conquista, INI, México D.F. 1995.

**Bonfil, Guillermo:** „Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales“, in **Canclini, Néstor García (Hrsg.)/ Bonfil, Guillermo/ Brunner, José Joaquín,** *Políticas Culturales en América Latina*, México D.F. 1987, S. 89-125.

**Bonneton, André:** *Le Naufrage prophétique d'Antonin Artaud*, Lefebvre, Paris 1961.

**Borie, Monique:** Antonin Artaud - Le théâtre et le retour aux sources, Une approche anthropologique, Gallimard Paris 1989, S.174-220.

**Bounoure, Vincent:** „Le mythe“, in **Ders.,** *Le surréalisme et les arts sauvages*, Mesnil sur l'Estrée 2001, S. 47-142.

**Bouthors-Paillart, Catherine:** „Le théâtre ou l'espace de « l'identification magique »“, in **Dies.:** *Antonin Artaud – L'énonciation ou L'épreuve de la Cruauté*, Genève 1997, S. 87-98.

**Bradú, Fabienne:** *Artaud, todavía*, FCE, México D.F. 2008.

**Brambila SJ, David:** *De la tierra herida*, México D.F. 1964.

**Brau, Jean-Louis:** *Biografía de Antonin Artaud*, Barcelona 1972.

**Campos, Marco Antonio:** *En recuerdo de Nezahualcóyotl*, Ediciones Coyoacán, México D.F. 2005.

**Camus, Michel:** „Une autre langue du corps - Conférence inaugurale des « Journées Antonin Artaud », I.F.A.L., México, avril 1995 et C.I.P., Marseille, mai 1995“, in **Ders.:** *Antonin Artaud - Une autre langue du corps*, Opales/Comptoir d'édition, Paris 1996, S.7-32.

**Canclini, Néstor García:** *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires 2002.

**Canclini, Néstor García:** Culturas híbridadas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México D.F. 2009.

**Carasco, Raymonde:** „Approche de la pensée tarahumara“, in **Fau, Guillaume (dir.):** *Antonin Artaud*, BNF/ Gallimard, Paris 2006, S. 134-141.

**Carlat, Dominique:** „Le mythe: limite de l'expression poétique?“, in **Chénieux-Gendron, Jacqueline/ Vadé, Yves (réun. et prés.),** *Pensée mythique et surréalisme*, Paris 1996, S. 87-104.

**Carpentier, Alejo:** „L'Artaud que j'ai connu, de la radio au voyage au Mexique“, in **Virmaux, Odette et Alain:** *Artaud Vivant*, coll. „Lumière sur“, NéO, Paris 1980, S. 252-256.

**Cassirer, Ernst:** „Der Mythos als Lebensform, Entdeckung und Bestimmung der subjektiven Wirklichkeit im mythischen Bewusstsein“, in **Ders.:** *Philosophie der symbolischen Formen (Band 2)*, Darmstadt 1977, S. 183-277.

**Castañeda, Carlos:** *Viaje a Ixtlán, Las lecciones de Don Juan*, FCE, México D.F. 2005.

**Charbonnier, Georges:** „Le Mexique, Le théâtre“, in **Ders.:** *Antonin Artaud*, Paris 1970, S. 127-178.

**Clavijero, F. Javier:** *Historia antigua de México*, Editorial Porrúa, México D.F. 2003.

**Cortanze, Gérard:** *Le Monde du surréalisme*, Bruxelles 2005.

**Curnier, Jean-Paul:** „Artaud – Le noir du vivant, la cruauté, encore“, in **Ders.:** *À vif*, Paris 2006, S. 13-38.

**Deimel, Claus:** *Nawésari – Texte aus der Sierra Tarhumara* (Monografía rarámuri II), Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2001.

**Deimel, Claus:** *Tarahumara – Indianer im Norden Mexikos*, Frankfurt am Main 1980.

**Derrida, Jacques:** *Artaud Moma*, Ausrufe, Zwischenrufe und Berufungen, Passagen Verlag, Wien 2003.

**Derrida, Jacques:** *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967.  
„La parole soufflée“, S. 253-292.

– „Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation“, S. 341-368.

**De Vos, Laurens:** *Cruelty and Desire in the Modern Theater, Antonin Artaud, Sarah Kane and Samuel Beckett*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham Maryland 2011.

**Díaz del Castillo, Bernal:** *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Editorial Porrúa S.A., México D.F. 2009.

**Dumoulié, Camille:** „Danser les mythes qui nous martyrisent“, in **Ders.:** *Artaud, la vie*, Paris 2003, S. 71-86.

**Dumoulié, Camille:** „La canne et l'épée“, in **Ders.:** *Antonin Artaud*, Editions du Seuil, Tours 1996, S. 77-96.

**Dunne SJ, Peter Masten:** *Las Antiguas Misiones de La Tarahumara*, Parte Primera/ Parte Segunda, Editorial Jus, S.A., México D.F. 1958.

**Durkheim, Emile:** „Définition du phénomène religieux et de la religion“, in **Ders.:** *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Paris 1960, S. 31-66.

**Durozoi, Gérard :** *Antonin Artaud, L'aliénation et la folie*, Larousse, Paris 1972.

**Eliade, Mircea:** *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, fce, México D.F. 2003.

**Eliade, Mircea:** *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona 2001.

**Eliade, Mircea:** *Mito y Realidad* (Título de la edición original: *Aspects du Mythe*), Barcelona 1992.

**Esslin, Martin:** *Artaud*, Fontana/Collins, Glasgow; J. Calder, London 1976.

**Finter, Helga:** Der subjektive Raum, Band 2, "...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll": Antonin Artaud und die Utopie des Theaters, Gunter Narr Verlag Tübingen 1990.

**Floc'h, Katell:** „Le théâtre de la cruauté“, in **Dies.:** *Antonin Artaud et la conquête du corps*, coll. « Jeunes Talents », Découvrir, Paris 1995, S. 109-123.

**Flores, Enrique:** *El fin de la Conquista*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM México D.F. 2010.

**Fock, Holger:** Antonin Artaud und der surrealistische Bluff, Studien zur Geschichte des Théâtre Alfred Jarry, Band I., Poesie des Körpers versus Poesie des Bildes, Edition Tiamat, Berlin 1988.

**Földényi, László F.:** „Das tödliche Theater des Antonin Artaud“, in **Mattheus, Bernd/ Pichler Cathrin (Hrsg.):** *Über Antonin Artaud*, Matthes & Seitz Berlin 2002, S. 137-159.

**Fontana, Bernhard L. (phot. Schaefer, John P.):** *Tarahumara - Where night is the day of the moon*, USA Arizona, Flagstaff 1979.

**Fuery, Patrick/ Mansfield Nick:** „The cultural politics of postmodernism“, in **Dies.:** *Cultural Studies and Critical Theory*, Oxford University Press 2000, S. 142-155.

**Gómez, Ermilo Abreu (Hrsg.):** *Popol Vuh, Antiguas Leyendas de Quiche*, México D.F. 2006.

**Goodall, Jane:** „The plague and its powers in Artaudian theatre“, in **Scheer, Edward (Hrsg.):** *Antonin Artaud – A critical reader*, London 2004, S. 65-76.

**Goodall, Jane:** „Voyaging into Gnosis“, in **Dies.:** *Artaud and the Gnostic Drama*, Clarendon Press, Oxford/ Oxford University Press, New York 1994, S. 134-164.

**Gouhier, Henri:** Antonin Artaud et l'essence du théâtre, Vrin, Paris 1974.

**Greene, Graham:** *Journey without maps*, William Heinemann LTD., London-Toronto 1936.

**Grossman, Evelyne:** „Être pèresmères (Artaud-Balthus)“, in **Dies.:** *La Défiguration*, Artaud-Beckett-Michaux, Paris 2004, S. 11-49.

**Grossman, Evelyne:** „Maudire/maldirer : supplicier la langue“, in **Dies.:** *Artaud, «l'aliéné authentique»*, Tours 2003, S. 41-60.

**Grossman, Evelyne:** „Antonin Artaud le mythomane“, in **Dies.:** *Artaud/ Joyce, Le corps et le texte*, Éditions Nathan, Paris 1996, S. 93-117.

**Hagen, Victor W. von:** *Sonnenkönigreiche, Azteken, Maya, Inka*, Manchen/ Zürich 1966.

**Herrera, Hayden:** *Frida Kahlo- Las Pinturas*, Editorial Diana, 6ª impresión, México D.F. 2005.

**Herrera, Hayden:** *Frida – Biographie de Frida Kahlo*, Editions Anne Carrière Paris 1996.

**Hoßner, Ulrich:** „Von der Restitution des Lebens im Theater (Antonin Artaud)“, in **Ders.:** *Erschaffen und Sichtbarmachen, Das theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud*, Europäische Hochschulschriften, Band/Vol. 699, Bern 1983, S. 230-243.



**Inalco, Constantin Makris:** „Surréalisme et Renaissance des Mythes, La Reconstitution de l'Androgyne Primordial Par André Breton“, in **Goldenstein, Jean-Pierre/ Bernard, Michel (étud. recueillies)**, *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XXe siècle, Hommage à Henri Béhar, professeur à la Sorbonne Nouvelle, Théâtre, Surréalisme et avant-gardes, Informatique littéraire*, Paris 2007, S. 157-171.

**Innes, Christopher:** *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia*, fce, México D.F. 1992.

**Iser, Wolfgang:** „Akte des Fingierens“, in **Ders.:** *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1993, S. 18-51.

**Iser, Wolfgang:** „Das Zusammenspiel des Fiktiven und des Imaginären“, in **Ders.:** *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1993, S. 377-411.

**Izard, Michel (Hrsg.):** *Claude Lévi-Strauss*, Editions de L'Herne, Paris 2004.

**Jannarone, Kimberly:** *Artaud and his Doubles*, University of Michigan 2010.

**Joski, Daniel:** „Artaud-Quichotte, Rodez, Les dernières flèches“, in **Ders.:** *Artaud*, coll. « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », Éditions universitaires, Paris 1970, S. 70-96.

**Juanes López, Jorge:** Los suicidados del surrealismo: Artaud/ Dalí (y Jackson Pollock y Andy Warhol como remate), México D.F. 2006.

**Kapralik, Elena:** *Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, Matthes & Seitz, Berlin 1977.

**Kennedy, John G.:** *Inápuchi- una comunidad tarahumara gentil*, Instituto Indigenista Interamericana, México D.F. 1970.

**Kimmerle, Heinz:** *Derrida zur Einführung*, Junius Hamburg 1988.

**Klengel, Susanne:** *Amerika-Diskurse der Surrealisten, »Amerika« als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*, Stuttgart 1994.

**Knapp, Bettina L.:** „Antonin Artaud: Mythical Impact in Balinese Theater“, in **Plunka, Gene A. (Hrsg.):** *Antonin Artaud and the Modern Theater*, Fairleigh Dickinson UP, London/Toronto 1994, S. 88-101.

**Knapp, Bettina:** „The land of the Tarahumara“, in **Dies.:** *Antonin Artaud Man of Vision*, Swallow Press, New York 1969, S. 131-152.

**Kristeva, Julia:** „Le sujet en procès“, in **Artaud:** collectif dirigé par Philippe Sollers (groupe Tel Quel), Publications du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, Paris 1973, S. 43-108.

**Labarthe, André:** *Bataille, Sollers, Artaud*, Trois écrivains de notre temps approchés par André S. Labarthe, Filigranes Éditions/ jempress éditions 2002.

**Landa, Diego de:** *Relación de las Cosas de Yucatán*, Introducción de Ángel Ma. Garibay K., Editorial Porrúa S.A., México DF 1986.

**Lartigue, François/ Baugey, Christian/ Dequeker, Dr. Jean/ Buisson, Françoise:** „Artaud à la recherche d'Artaud“, in **Virmaux, Odette et Alain:** *Artaud Vivant*, coll. „Lumière sur“, NéO, Paris 1980, S.143-166.

**Las Casas, Fray Bartolomé de:** *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, Distribuciones Fontamara, S.A., México D.F. 2005.

**Le Clézio, J.M.G.:** „Antonin Artaud ou le rêve mexicain“, in **Ders.:** *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, Paris 1988, S. 193-205. **León Portilla, Miguel:** *El reverso de la Conquista. Relaciones aztecas, mayas, incas*, Joaquín Mortíz, México D.F. 2006.

**Lévêque, Jean-Jacques:** *Antonin Artaud*, coll. « Les plumes du temps », Henri Veyrier, Paris 1985.

**Lévi-Strauss, Claude:** „La pensée sauvage“, in **Ders.:** *Des symboles et leurs doubles*, Plon Paris 1989, S. 55-78.

**Lévi-Strauss, Claude:** „Die totemistische Illusion“, in **Ders.:** *Das Ende des Totemismus*, Frankfurt am Main 1968, S. 25- 46.

**Lévi-Strauss, Claude:** „Ouverture“, in **Ders.:** *Mythologiques, Le cru et le cuit*, Plon Paris 1964, S. 9-40.

**Lévi-Strauss, Claude:** „La logique des classifications totémiques“, in **Ders.:** *La pensée sauvage*, Plon Paris 1962, S. 48-99.

**Lotringer, Sylvère:** *Ich habe mit Antonin Artaud über Gott gesprochen – Ein Gespräch zwischen Sylvère Lotringer und dem Nervenarzt Dr. Jacques Latrémolière*, Berlin 2001.

**Lumholtz, Carl:** *El México Desconocido*, Tome I/II; 100años de testimonios de los pueblos indígenas, cdi, México D.F. 2006.

- *El México Desconocido*, Chihuahua 1994.

**Maeder, Thomas:** *Antonin Artaud*, Plon, Paris 1978, S. 163-199.

**Margel, Serge:** *Aliénation, Antonin Artaud. Les généalogies hybrides*, Galilée Paris 2008.

**Mattheus, Bernd:** „Antonin Artaud, der Wahnsinnige/ v. Van Gogh, der Selbstmörder - durch die Gesellschaft“, in **Ders.:** *Jede wahre Sprache ist unverständlich, Über Antonin Artaud und andere Texte zur Sprache veränderten Bewußtseins*, Matthes & Seitz, München 1977, S. 9-50.

**Mauss, Marcel/ Hubert, Henri:** „Esquisse d'une théorie générale de la magie“, in **Mauss, Marcel:** *Sociologie et anthropologie*, Quadrige/ PUF 1993, S. 3-141.

**Mèredieu, Florence de:** „Les voyages et les années de dérive (1936-1937)“, in **Dies.:** *C'était Antonin Artaud*, Fayard, Ligugé/ Poitiers 2006, S. 543-601.

**Mèredieu, Florence de:** *Antonin Artaud - Voyages*, Blusson, Paris 1992.

**Merrill, William L.:** *Almas rarámuri*, INI, México D.F. 1992.

„The Concept of Soul“, in **Ders.:** *Rarámuri souls, Knowledge and Social Process in Northern Mexico*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C./ London 1988, S. 85-120.

**Milon, Alain:** „L'écriture de soi: le retour à l'essentiel“, in **Ders.:** *l'écriture de soi - ce lointain intérieur, moments d'hospitalité littéraire autour d'antonin artaud*, encre marine, La Versanne 2005, S. 41-50.

**Mirlas, León:** *Artaud y el teatro moderno*, Buenos Aires 1978.

**Molinari, Claudia/ Porras, Eugeni:** *Identidad y Cultura en la Sierra Tarahumara*, INAH, México D.F. 2001.

**Montemayor, Carlos:** Los Tarahumaras, Pueblo de estrellas y barrancas, México D.F. 1999.

**Nin, Anaïs:** *Incesto – Diario amoroso (1932-1934)*, Ediciones Siruela, Madrid 2006.

**Ocampo SJ, Manuel:** *Historia de la Misión de la Tarahumara (1900-1950)*, Buena Prensa, S.A., México D.F. 1950.

**Olmos Aguilera, Miguel:** El sabio de la fiesta, Música y mitología en la región cahitahumara, INAH, México D.F. 1998.

**Ott, Michaela:** *Gilles Deleuze zur Einführung*, Junius Hamburg 2005.

**Ottinger, Didier:** Surréalisme et mythologie moderne, Les voies du labyrinthe D'Ariane à Fantômas, Paris Gallimard 2002.

**Palma, Erasmo:** *Leyendas Tarahumara*, recopiladas y mecanografiadas por David Brambila, Norogachi 1964.

**Parra, Patricio:** *Rarámuri Oseríwara*, Sisoguichi 2007.

- *Rarámuri nátari*, Sisoguichi 2001.

**Penot-Lacassagne, Olivier (textes présentés et réunis):** *Antonin Artaud 3, Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens », Actes du colloque de Cerisy-la-Salle 30 juin-10 juillet 2003*, Caen 2009.

**Penot-Lacassagne, Olivier:** *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Saint-Cyr-sur-Loire 2007.

- „Reprendre sa place entre le rêve et les événements“, S. 119-142.
- „Au pays du sang qui parle“, S. 143-166.
- „Le retour d'Artaud, le Mômo“, S. 197-205.

**Penot-Lacassagne, Olivier:** *Antonin Artaud, «Moi, Antonin Artaud, homme de la terre»*, Éditions Aden, Croissy-Beaubourg 2007.

- „Incursions mexicaines“, S. 205-232.
- „Les secrets de l'indianité éternelle“, S. 233-254.
- „Cruauté cosmique et don de soi“, S. 255-263.

**Penot-Lacassagne, Olivier:** „«Le théâtre est ce pantin dégingandé»“, in **Goldenstein, Jean-Pierre/ Bernard, Michel (étud. recueillies)**, *Mesures et démesure dans les lettres françaises au XXe siècle, Hommage à Henri Béhar, professeur à la Sorbonne Nouvelle, Théâtre, Surréalisme et avant-gardes, Informatique littéraire*, Paris 2007, S. 85-96.

**Penot-Lacassagne, Olivier/ Larrouy, Mireille:** *Antonin Artaud: 1943-1948*, in **Penot-Lacassagne, Olivier (dir.):** *Artaud en revues*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne 2005, S. 59-79.

**Penot-Lacassagne, Olivier:** „Antonin Artaud. Cruauté cosmique et don de soi“, in **Dumoulié, Camille (dir.):** *Les théâtres de la Cruauté – Hommage à Antonin Artaud*, Editions de Jonquères, Paris 2000, S. 51-59.

**Penot-Lacassagne, Olivier:** „Antonin Artaud. Cruauté cosmique et don de soi“, in **Dumoulié, Camille (dir.):** *Les théâtres de la Cruauté – Hommage à Antonin Artaud*, Editions de Jonquères, Paris 2000, S. 51-59.

**Plancarte, Francisco M.:** *El Problema Indígena Tarahumara*, Memorias del Instituto Nacional Indigenista Vol. V, México D.F. 1954.

**Pörtl, Klaus:** Panorámica del teatro español y latinoamericano del siglo XX, Frankfurt a. M. 2004.

**Portzamparc, Renaud de:** *La folie d'Artaud*, L'Harmattan, Paris 2011.

**Prevel, Jacques:** *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris 1974.

**Puga, Ana Elena:** Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater, Upstaging Dictatorship, New York 2008.

**Ramos, Samuel:** *El Perfil del Hombre y La Cultura en México*, 52. reimpression, México D.F. 2009.

**Reif, Adalbert (Hrsg.):** *Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung, Fünf Radiovorträge, Gespräche mit Claude Lévi-Strauss*, Frankfurt am Main 1980.

**Reyes, Alfonso:** *Yerbas del Tarahumara*, Buenos Aires 1934.

**Reyes Palacios, Felipe:** *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM/Grupo Editorial Gaceta, S.A., México D.F. 1991.

**Rihm, Wolfgang:** *Tutuguri VI (Kreuze), Musik nach einer Dichtung von Antonin Artaud für 6 Schlagzeuger (1981), Studienpartitur*, Universal Edition 2002.

**Rodríguez, José Luis:** *Antonin Artaud*, Barcelona 1981.

**Rössner, Michael:** „Hybridität als „Anti-Macondismo“: Paradigmenwechsel in der lateinamerikanischen Literatur der Jahrtausendwende?“, in **de Toro, A./ C. Sieber, C./ Gronemann, C./ Ceballos, R. (Hg.)**, *Estrategias de la hibridez en América Latina. Del descubrimiento al siglo XXI*, Frankfurt a. M., Bern, New York u.a.: Peter Lang, 2007, S. 395-407.

**Rössner, Michael:** „Die Geschichte vom lateinamerikanischen Fenster im europäischen Haus. Zur wechselseitigen Wahrnehmung und Identitätskonstruktion Europas und Lateinamerikas“, in **Csáky, Moritz/ Feichtinger, Johannes (Hg.)**: *Europa – geeint durch Werte? Die europäische Wertedebatte auf dem Prüfstand der Geschichte*, Bielefeld: transcript, 2007, S. 157-178.

**Rössner, Michael:** „Alejo Carpentier zwischen dem Wunderbar-Wirklichen Amerikas und der postkolonialen Realitätssicht“, in **Ostleitner, Elena/ Glanz, Christian (Hg.)**, *Alejo Carpentier (1904–1980). Jahrhundertgestalt der Moderne in Literatur, Kunst, Musik und Politik*, Strasshof, Wien, Bad Aibling (Vier-Viertel) 2004, S. 15–28.

**Rössner, Michael:** „Avantgardistische Gewächse des Bösen: Vom Theater der Grausamkeit zum Roman der Diktatoren“, in **Fuchs, Gerhild et al. (Hg.)**: *Blumen des Bösen* (Festschrift für Wolfram Krömer), Frankfurt-Wien: P.Lang, 2000, S. 293–306.

**Rössner, Michael:** „Magischer Realismus und mythisches Bewußtsein: Die Literatur Lateinamerikas zwischen europäischer Erwartung und lateinamerikanischem Selbstverständnis“, in **Mader, Elke / Dabringer, Maria (Hg.)**: *Von der realen Magie zum Magischen Realismus. Weltbild und Gesellschaft in Lateinamerika*, (¡Atención! – Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts, Bd.2) Wien 1999, S. 103–116.

**Rössner, Michael:** Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies - Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhundert, Athenäum, Frankfurt a. M. 1988.

**Rössner, Michael:** „Aspekte deutscher Pirandello-Rezeption“, in **Rössner, Michael/Hausmann, Frank-Rutger (Hrsg.)**: *Theatralisierung der Wirklichkeit und*

*Wirklichkeit des Theaters: Akten des 3. Pirandello-Kolloquiums in Wien vom 29.-31.Mai1986*, Romanistischer Verlag Bonn 1988, S. 149-160.

**Rössner, Michael** : „La Fable du Mexique“ oder vom Zusammenbruch der Utopien. Über die Konfrontation europäischer Paradiesprojektionen mit dem Selbstverständnis des „indigenen“ Mexiko in den 20er und 30er Jahren, in **Hölz, Karl (Hrsg.): Literarische Vermittlungen Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur**, Akten des Kolloquiums Trier 5. bis 7. Juni 1987, Tübingen 1988, S. 47-60.

**Rowlands, Esther**: „La Pensée Soufflée“/ „La Parole Soufflée“, in **Dies.: Redefining Resistance, The Poetic Wartime Discourses of Francis Ponge, Benjamin Péret, Henri Michaux and Antonin Artaud**, Amsterdam/ New York 2004, S. 140-152.

**Ruck, Carl A.P.** : „Solving the Eleusinian mystery“, in **Wasson, R. Gordon/ Hofmann, Albert/ Ruck, Carl A.P.: The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries**, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich 1978, S. 35-50.

**Russo, Adélaïde**: „Muthos et prophétie: l'élaboration d'une mythologie moderne, poète, peintre, oracle“, in **Chénieux-Gendron, Jacqueline/ Vadé, Yves (réun. et prés.)**, *Pensée mythique et surréalisme*, Paris 1996, S. 209-228.

**Sahagún, Bernardino de**: *Historia general de las cosas de Nueva España*, Tomo B, Madrid 1990.

**Said, Edward W.**: „Die Ursachen des Terrorismus“, in **Ders.: Kultur und Widerstand, David Barsamian spricht mit Edgard W. Said über den nahen Osten**, Freiburg/ Zürich 2006, S. 94-117.

**Said, Edward W.**: „Sich überschneidende Territorien, Verflochtene Geschichten“, in **Ders.: Kultur und Imperialismus, Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht**, Frankfurt am Main 1994.

**Sariego Rodriguez, Juan Luis**: *El indigenismo en la Tarahumara: identidad, comunidad, relaciones interétnicas y desarrollo en la Sierra de Chihuahua*, INI-INAH, México D.F. 2002.

**Scherpe, Klaus R.**: „Kanon-Text-Medium, Kulturwissenschaftliche Motivationen für die Literaturwissenschaft“, in **Hohendahl, Peter U./ Steinlein, Rüdiger (Hrsg.): Kulturwissenschaften – cultural studies, Beiträge zur Erprobung eines umstrittenen Paradigmas**, Berlin 2001, S. 9-26.

**Sollers, Philippe** : „Pourquoi Artaud, pourquoi Bataille“, in **Artaud: collectif dirigé par Philippe Sollers (groupe Tel Quel)**, Publications du Centre culturel de Cerisy-la-Salle, Paris 1973, S. 9-28.

**Sontag, Susan**: *À la rencontre d'Artaud*, Christian Bourgois, Paris 1973.

**Teuber, Bernhard**: *Sprache – Körper – Traum, Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Max Niemeyer Verlag Tübingen 1989.

**Thévenin, Paule (pres. et an.)**: *Bureau de recherches surréalistes, Cahier de la permanence, Octobre 1924- avril 1925*, nrf Gallimard, Paris 1988.

**Thévenin, Paule**: „L'obsession du rêve. Le monde fragmenté des rêves“, in **Dies.: Antonin Artaud: Fin de l'ère chrétienne**, Paris 2006, S. 169-187.

**Thévenin, Paule**: „Ma rencontre avec Antonin Artaud“, in **Dies.: Textes (1962-1993)**, Paris 2005, S. 111-120.

**Thévenin, Paule:** „Lettre à un ami“, in **Dies.:** *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, coll. « Essais », Seuil, Paris 1993, S. 80-97.

**Toro, Alfonso de (ed.):** Dispositivos espectaculares latinoamericanos: Nuevas Hibridaciones – Transmedializaciones – Cuerpo, Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2009.

**Toro, Alfonso de (Hrsg.):** *Texte, Kontexte, Strukturen, Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur, Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher*, Tübingen 1987.

**Tournaux, Martine/ Monjot, Jean:** *Antonin Artaud – la Question de l'être*, Ressouvenances, Cœuvres-et-Valsery 2006.

**Tzontémoc/Pedro (ed.):** *Tiempo suspendido*, CEMCA México D.F. 1995.

**Vallejo Narváez, Carlos:** *Noroi Ra'icháara I/II*, Sisoguichi 1996.

**Velasco Rivero SJ, Pedro J. de:** Danzar o morir – Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara, ITESO, Guadalajara 2006.

**Vidieu, Larrère, Francine:** „Le corps et l'espace du dehors, Emprisonnement et Fixité, Les objets du supplice“, in **Dies.:** *Lecture de l'Imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud – la fabrique du corps-écriture*, Paris-Caen 2001, S. 67-87.

**Virmaux, Alain et Odette:** *Les grandes figures du Surréalisme international*, Paris 1994.

**Virmaux, Odette et Alain:** *Qui êtes-vous? Antonin Artaud*, La Manufacture, Paris 1991.

**Virmaux, Alain et Odette:** „Les contradictions et leur dépassement“, in **Dies.:** *André Breton, Qui êtes-vous?*, La Manufacture, Lyon 1987, S. 39-50.

**Virmaux, Odette et Alain:** *Artaud : un bilan critique*, Belfond, Paris 1979.

**Virmaux, Alain :** „Permanence effective de la théâtralité“, in **Ders.:** *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris 1970, S. 29- 37.

**Virmaux, Alain:** „De la condamnation du théâtre occidental à la revendication d'un théâtre magique et cruel“, in **Ders.:** *Antonin Artaud et le Théâtre*, Paris 1970, S. 41-99.

**Weisz Carrington, Gabriel:** *Dioses de la Peste – un estudio sobre literatura y representación*, siglo xxi editores, s.a. de c.v. en coedición con la facultad de filosofía y letras de la UNAM, México D.F. 1998.

**Weisz Carrington, Gabriel:** *Palacio Chamánico: filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, UNAM, México D.F. 1994.

**White, Kenneth:** „Une culture cosmopoétique“, in **Dies.:** *Le monde d'Antonin Artaud ou Pour une culture cosmopoétique*, coll. « Le regard littéraire », Complexes, Paris 1989, S. 153-182.

**Zea, Leopoldo:** *Conciencia y Posibilidad del Mexicano, El Occidente y la Conciencia de México, Dos Ensayos sobre México y lo Mexicano*, Editorial Porrúa, Sexta Edición, México D.F. 2001.

**Zorrilla, Oscar:** *El teatro mágico de Antonio Artaud*, UNAM, México D.F. 1977.

**Zorrilla, Oscar:** *Antonin Artaud: una metafísica de la escena*, México D.F. 1968.

## Standardwerke

**Bachmann-Medick, Doris:** *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 4. Auflage 2010.

**Cuarón, Beatriz Garza/ Baudot, Georges (Coord.):** *Historia de la literatura mexicana, Volumen 1, Las literaturas amerindias de México y la literatura en español del siglo XVI*, México DF 1996.

**Culler, Jonathan:** *Literaturtheorie, Eine kurze Einführung*, Reclam Stuttgart 2002.

**Diccionario Porrúa, Historia, Biografía y Geografía de México**, 4. Edición, Editorial Porrúa, S.A., México D.F. 1976.

**Durozoi, Gérard/ Lecherbonnier, Bernard:** *Le Surrealisme, Théories, Thèmes, Techniques*, Paris 1972.

**La Enciclopedia**, Salvat Editores S.A., Madrid 2004.

**Enciclopedia de México**, Tomo VII, México 1977.

**Grimm, Jürgen (Hrsg.):** *Französische Literaturgeschichte*, Vierte überarbeitete Auflage J.B. Metzler, Stuttgart/ Weimar 1999.

**Lejeune, Philippe:** *Der autobiographische Pakt*, Aesthetica edition Suhrkamp Frankfurt a. M. 1994.

**Picon, Gaëtan:** *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Editions Gallimard Paris 1967.

**Rössner, Michael (Hrsg.):** *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, 2. erweiterte Auflage, J.B. Metzler, Stuttgart/ Weimar 2002 (und 3. erweiterte Auflage, 2007).

**Schöbler, Franziska:** *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Tübingen 2006.

**Vigier, Luc (prés.):** *Le Surréalisme*, Editions Gallimard 2006.

## Mexikanische Zeitungsartikel

**Artaud, Antonin**, „Bases universales de Cultura“, in *El Nacional – Diario Popular (PNR)*, 28.05.1936 (Jueves), Num. 2,548 - 2ª Época, año VIII.-Tomo XV.

**Artaud, Antonin**, „Primer Contacto con la Revolución Mexicana“, in *El Nacional*, 3.06.1936 (Miércoles), Num. 2,554 - 2ª Época, año VIII.-Tomo XV.

**Artaud, Antonin**, „Una Medea sin fuego“, in *El Nacional*, 7.06.1936, Num. 2,558 -2ª Época, año VIII.-Tomo XV.

**Artaud, Antonin**, „La Pintura Francesa Joven y la Tradición“, in *El Nacional*, 17.06.1936, Num. 2,568- 2ª Época, año VIII.-Tomo XV.

**Artaud, Antonin**, „El teatro francés busca un mito“, in *El Nacional*, 28.06.1936, Num. 2,579-2ª Época, año VIII.-Tomo XV.

**Basauri, Carlos**, „La Psicología del Indio a través de su Folklore“, in *El Nacional*, 30.06.1936, 2ª Época, año VIII.-Tomo XV.

**Basauri, Carlos**, „Clasificación Racial y Clasificación Cultural de la Población Mexicana“, in *El Nacional*, 22.06.1936, 2ª Época, año VIII-Tomo XV.

**De la Selva, Roberto**, „Arte y Mágia“, in *El Nacional*, 16.05.1936, p.1/4.

## Zeitschriften/ Sonderausgaben

**Adamov, Arthur**: „La cime suprême d'en bas“, *Magazine littéraire*, n°206, avril 1984, S. 46/47.

**Antle, Martine**: „Théâtralisation d'Artaud des deux côtés de l'atlantique : dessins et autoportraits dans les discours contemporains“, *French Forum*, 32.3 (Fall 2007), S. 81-92.

**Antle, Martine**: „Artaud et le Primitivisme“, in **Penot-Lacassagne, Olivier** (prés. et réun.): *Antonin Artaud 1, modernités d'Antonin Artaud, La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen 2001, S. 169-177.

**Argüello, Isabel**: „Aumentan a 87 millones mexicanos en pobreza“, in *Contralínea*, Semanario, Año 10, Número 233, S. 32-37.

**Artaud, Antonin**: „Dix-huit secondes/ Le théâtre de Séraphin/ Là où j'en suis“, in *Cahiers de la Pléiade*, n°7, printemps 1949, S. 113-139.

**Brochier, Jean-Jacques**: „Une œuvre en expansion, entretien avec Paule Thévenin“, *Magazine littéraire*, n°206, avril 1984, S. 34/35.

**Carasco, Raymonde**: „Ciguri. Voyage(s) au pays des Tarahumaras“, in *Revista de dialectología y tradiciones populares* (Ejemplar dedicado a: Perspectivas en antropología visual), Vol. 53, 1998/2, S. 241-249.

**Cardoza y Aragón, Luis**: „Pourquoi le Mexique? (Avec une note liminaire de Jean-Claire Lambert)“, in *Europe*, n°667-668, nov.-déc. 1984, S. 94-109.

**Cardoza y Aragón, Luis**: „Artaud en México“, *Plural*, núm.19 (abril de 1973), S. 12-15.

**Derrida, Jacques**: „Artaud, oui... Entretien avec Jacques Derrida“, in *Europe*, n°873-874, janv.-févr. 2002, S. 23-38.

**Dureau, Guy**: „D'une catastrophe à l'autre : le Mexique et la mise en scène de la Cruauté“, in **Penot-Lacassagne, Olivier** (prés. et réun.): *Antonin Artaud 2, Artaud et les avant-gardes théâtrales, La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen 2005, S. 89-111.

**Flores, Enrique**: *La Conquête du Mexique: "Sacrificio, espectáculo y 'teatro de la crueldad' "*, CARAVELLE - Cahier du Monde Hispanique et Luso-Bresilien, Presses Universitaires du Mirail n° 82, Toulouse 2004, S. 89-124.

- *Artaud y el rito de los reyes de la Atlántida*, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, Vol. X, núms. 1-2 (99.1-2), México D.F. 1999, S. 187-224.

**Gaudry, François**: „Un témoin du voyage au Mexique d'Antonin Artaud“, in *Quinzaine littéraire*, Paris, 16/6/86, S. 15/16.

**Gaudry, François**: „Artaud au Mexique“, in *Mélusine, L'Âge d'Homme*, n°8, Paris 1986, S. 111-123.



- Grossman, Evelyne** : „«L’homme acteur»“, in *Europe*, n°873-874, janv.-févr. 2002, S. 3-13.
- Jouve, Pierre-Jean**: „Les Cenci d’Antonin Artaud“, in *Magazine littéraire*, n°65, juin 1972, S. 55-58.
- Latrémolière, Jacques**: „J’ai parlé de Dieu avec Artaud“, *La Tour de Feu*, Cahier 136, déc. 1977, S. 79-110.
- La Tour de Feu**, n°63-64, déc. 1959, rééd. n°112, déc. 1971.
- Le Clézio, J.-M.-G.**: „Le rêve mexicain“, in *Europe*, n°667-668, nov.-déc. 1984, S. 110-120.
- Le Clézio, J.M.G.**: „L’Envoûté“, in *Les Cahiers du Chemin*, n°19, 16/10/73, Gallimard, Paris, S. 51-67.
- Lezama Lima, José**: „Artaud et le peyotl“, in *Europe*, n°667-668, nov.-déc. 1984, S. 121-123.
- Lienhard, Martin**: „Voces marginadas y poder discursivo en América Latina“, in *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 193, Octubre-Diciembre 2000, S. 785-798.
- Nerguy, Claude/ Brenner Jacques**: „Antonin Artaud“/ „Visites à Antonin Artaud“, in *Cahiers de la Pléiade*, n°7, printemps 1949, S. 109-139.
- Obsidians*, n°5, mars 1979.
- Penot-Lacassagne, Olivier**: „Le Mexique d’Antonin Artaud ou l’humanisme de l’autre homme“, in *Mélusine, L’Âge d’Homme*, n° 19, Paris 1999, S. 22-32.
- Peña, Héctor de la**: „Aportes indígenas a la sociedad del conocimiento“, in *Investigación y Desarrollo*, México, junio de 2011, Número 283, año XIX, S. 6/7.
- Rodríguez Jiménez, Leda**: „Antonin Artaud: La Crueldad y la Cosa Teatral“, *Kañina*, Revista Artes y Letras, Univ. Costa Rica, Vol. XXV (1), 2001, S. 39-46.
- Rössner, Michael**: „Sobre la aplicabilidad de teorías „postcoloniales“ a las culturas centroeuropea y latinoamericana“, in **Gay, Jan Pascual (Hg.)**, *Valenciana*. Estudios de Filosofía y Letras, 2 (2008), S. 9–24.
- Savarese, Nicola/ Fowler, Richard**: „1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition“, *TDR* (1988-), Vol. 45, No. 3 (Autumn, 2001), S. 51-77.
- Slaney, Frances M.**: „Un paysage entièrement moderne, Artaud dans la Sierra Tarahumara“, in *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 18, 1994/1, S. 133-155.
- Tomiche, Anne**: „Artaud et les langues, «Entre nègre, chinois, indien et français villon»“, in *Europe*, n°873-874, janv.-févr. 2002, S. 141-153.
- Tzara, Tristan**: „Antonin Artaud et le désespoir de la connaissance“, in *Lettres françaises*, 25/3/48, S.1-2.
- Vértiz de la Fuente, Columba**: „Los excluidos“, *Reporte Especial 1810-2010*, Revista Proceso, 1767/12.9.2010, S. 56-59.
- Veza, Laurette**: „Les ombres et les limbes de la poésie d’Artaud“, in *Magazine littéraire*, n°61, février 1972, S. 22/23 (dossier).

## Dissertationen/thèses

**Bauer, Hanna:** „Ich glaube, wenn man Filme macht, muss man etwas vom Theater verstehen“. Die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders am action-theater und antiteater, Universität Wien 2010. (<http://othes.univie.ac.at/8281/>)

**Bauer, Renate:** *Antonin Artaud – Alchimie der Materie*, [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000000313](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000313)

**Dumoulié, Camille:** *Nietzsche y Artaud, Por una ética de la crueldad*, siglo xxi editores, s.a. de c.v., México D.F. 1996.

**Dumoulié, Camille:** *Nietzsche et Artaud, penseurs de la cruauté*, thèse d'État de lettres, Paris IV 1989.

**Laroche-Sanchez, Evelyne:** *Antonin Artaud et le Mexique: l'expérience tarahumara*, Thèse sous la direction du Professeur D.H. Pageaux, Paris 1982.

**Rodack, Madeleine T.:** *Antonin Artaud et la vision du Mexique*, University of Arizona, Tucson 1974.

**Rossa, Mirjam:** *Topographien der Identität – Identitätsproblematik im lateinamerikanischen Roman der Jahrtausendwende. Ausführungen zu den Romanen „Los detectives salvajes“ von Roberto Bolaño und „Las películas de mi vida“ von Alberto Fuguet*, unveröffentlichtes PDF-Dokument zur Erlangung des Magistergrades (M.A.) an der LMU München (bei Prof. Michael Rössner), vorgelegt 3/2009.

**Seegers, Ulli:** *Antonin Artaud: Hermetik des Körpers*, in **Dies.:** *Alchemie des Sehens, Hermetische Kunst im 20. Jahrhundert, Antonin Artaud*, Yves Klein, Sigmar Polke, Köln 2003, S. 80-101.

**Tamuly, Annette:** *Le surréalisme et le mythe*, New York 1995.

**Wilhelmy, Thorsten:** *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville*, Würzburg 2004.

## Filme/ Tonaufnahmen

**Cárdenas, Israel/ Guzmán, Laura Amelia (réal.):** *Cochochi*, México-England-Kanada 2007.

**Gavras, Julie:** *La Faute à Fidel!*, Italien-Frankreich 2006.

**Mordillat, Gérard** (aut. du texte): *Antonin Artaud : conférence et table ronde du mercredi 13. février 2002*, mit Jean-Pierre Sicre, Camille Dumoulié, Evelyne Grossman etc., Bibliothèque nationale de France (prod.), Paris 2002.

**Mordillat, Gérard (réal.):** *En compagnie d'Antonin Artaud*, nach dem Roman von Jacques Prevel, mit Sami Frey in der Rolle des Artaud, Koproduktion von Archipel/Laura Productions/La Sept/France 2, Paris 1993.

**Mordillat, Gérard/ Prieur, Jérôme (réal.):** *La véritable histoire d'Artaud le Mômo*, prod. La Sept, Paris 1993.

**Rihm, Wolfgang:** *Die Eroberung von Mexiko, Musiktheater nach Antonin Artaud*, Chor der Hamburgischen Staatsoper (Einstudierung Jürgen Schulz), Philharmonisches Orchester Hamburg (Ingo Metzmacher), Live-Mittschnitt der Uraufführung vom 9. Februar 1992, Inszenierung Peter Mussbach.

**Wheeler, Romaine:** *Vingts ans avec les Indiens Rarámuris*, présence image & son, Bénéix 2007.

## Internet

<http://www.antoninartaud.net/index.php/>

<http://www.raumtheorie.lmu.de/apollinaire/index.php?2>

Kommentiertes Kalligramm *Lettre-Océan*, von **Apollinaire, Guillaume**

<http://www.jornada.unam.mx/2011/02/19/fronteras.html>

**Aurrecoechea, Juan Manuel:** „De Fronteras y Caricaturas“, *La Jornada del Campo*, Nr. 41, 19/02/2011, S. 3.

[http://www.oseri.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=286](http://www.oseri.net/index.php?option=com_content&task=view&id=286)

*Oserí en línea – Portal de Cultura y Derechos Humanos:* zum Massaker in Creel 2008, Augenzeugen-Bericht (20.8.2008) des Jesuitenpaters **Javier Ávila**, der sich seit Jahrzehnten vor Ort in der Sierra Tarahumara für die Menschenrechte der indigenen Rarámuri engagiert.

<http://www.youtube.com/watch?v=ISgvOJ-jPM0&feature=related>

(Kurzportrait **Javier Ávila**)

<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/fernando-benitez-hijo-de-la-revolucion>

**García, Gustavo:** „Fernando Benítez: hijo de la Revolución“, *Letras Libres*, Marzo 1999. Artikel über **Fernando Benítez**: Anthropologe, Journalist und zeitweiser Direktor der Tageszeitung *El Nacional* zwischen den Jahren 1936-1947.

<http://es.scribd.com/doc/12907068/Sobre-Culturas-hibridas-Estrategias-para-entrar-y-salir-resena>

Rezension von **Jesús-Martín Barbero** zu **Nestor Canclinis** *Culturas Híbridas*, (*Magazín Dominical*, No. 445, *El Espectador*, 3.11.1991)

<http://encontrarte.aporrea.org/media/25/Breton%20y%20Rivera.pdf>

(*Manifiesto por un arte revolucionario independiente* (1938), **André Breton**, **Diego Rivera** und **León Trotsky**)

<http://www.armasyletras.uanl.mx/numeros/70/7.pdf>

**Castañón, Adolfo:** „Tres testigos en busca de Artaud“, *Armas y Letras*, Revista de arte, literatura y cultura de la UANL (Universidad Autónoma de Nuevo León), No. 70, ohne sichtbare Monats-/Jahresangabe, S. 33-39.

[http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/MCsaky\\_JFeichtinger\\_PKaroshi\\_VMunz1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/MCsaky_JFeichtinger_PKaroshi_VMunz1.pdf)

**Csáky, Moritz/ Feichtinger, Johannes/ Karoshi, Peter/ Munz, Volker (Graz):** „Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne“, KKT, KakanienRevisited, 30.03.2006, S. 1-13. (erschieden auch in **Csáky, Moritz/ Kury, Astrid/ Tragatschnig, Ulrich (Hg.):** *Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, Innsbruck et al: Studienverlag 2004 (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 4), S. 13-43.

[http://melusine.univ-paris3.fr/Surr\\_au\\_service\\_dela\\_Rev/Surr\\_Service\\_Rev1.htm](http://melusine.univ-paris3.fr/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev1.htm)

**Dalí, Salvador,** *L'Âne Pourri*, in: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, N°1, juillet 1930, S. 9-12, in:

[http://antoninartaud.net/docs/entre\\_corps\\_langue\\_espace\\_du\\_texte\\_evelyne\\_grossman.pdf](http://antoninartaud.net/docs/entre_corps_langue_espace_du_texte_evelyne_grossman.pdf)

**Grossman, Evelyne:** *Entre corps et langue : l'espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*, Thèse pour le Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences humaines soutenue à l'Université Paris 7, le 20 décembre 1994. Une version abrégée a paru sous le titre *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Nathan, 1996.

[http://www.dailymotion.com/video/x090xv\\_antonin-artaud-evelyne-grossman\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x090xv_antonin-artaud-evelyne-grossman_news)

Mittschnitt des Vortrags *Antonin Artaud : entre littérature et psychanalyse* von **Evelyne Grossman** auf dem Symposium *Antonin Artaud : «l'homme et sa douleur»*, Fondation Singer-Polignac, Paris 12. 02. 2010.

<http://etnodrama.blogspot.com>

Von **Gabriel Weisz Carrington** angeführtes Beispiel eines Ethnodramas, Bitte um Regen bei den Mixtecas/Mixes in Oaxaca.

[http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel\\_Immanenz.pdf](http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel_Immanenz.pdf)

**Stephan Günzel:** *Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*, Textidentische Ausgabe der Publikation im Verlag „Die blaue Eule“, Reihe Philosophie, Band 35, Essen 1998.

[http://www.youtube.com/watch?v=SRWC\\_Vckmhg&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=SRWC_Vckmhg&feature=related)

Trailer des Dokumentarfilms „El ladrón de violines“ (2009) über den Rarámuri-Komponist, Musiker und Dichter **Erasmo Palma**.

[http://www.chihuahuamexico.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1011&Itemid=61](http://www.chihuahuamexico.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1011&Itemid=61)

(Kurzportrait über **Erasmo Palma**)

<http://www.jornada.unam.mx/2001/02/04/sem-leon.html>

Artikel von **León Guillermo Gutiérrez** über **Luis Mario Schneider**, „Luis Mario Schneider: el hilo de un destino“, April 2001.

<http://derstandard.at/1242316763830/Standard-Interview-Geistiger-Guerillakrieg-gegen-Rassismus>

Interview von „Der Standard“ mit **Michael Rössner** am 26.05.2009 unter dem Titel: „Geistiger Guerrillakrieg gegen Rassismus“.

[http://www.transcript-verlag.de/ts1861/ts1861\\_1.pdf](http://www.transcript-verlag.de/ts1861/ts1861_1.pdf)

**Michael Rössner**, Heidemarie Uhl (Hg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*.

<http://thoughtjam.wordpress.com/2009/01/02/walter-mignolo%E2%80%94local-historiesglobal-designs-coloniality-subaltern-knowledges-and-border-thinking/> Walter Mignolo—Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking), Eintrag vom 2.1.2009 (ohne Autornamen).

<http://cvc.cervantes.es/actcult/zea/>

(ausführliche Seite des *Centro Virtual Cervantes* zu Leopoldo Zea und seinem Werk)

## Anhang zu Flor Alejandra Pizarnik

### Primärliteratur

**Pizarnik, Alejandra:** *Prosa Completa*, Ed. a cargo de Ana Becciu, Prólogo de Ana Nuño, Editorial Lumen, Barcelona 2002.

**Pizarnik, Alejandra:** *Poesía Completa (1955-1972)*, Ed. a cargo de Ana Becciu, Editorial Lumen, Barcelona 2002.

**Pizarnik, Alejandra:** *Textos selectos, Selección y prólogo Cristina Piña*, Buenos Aires 1999.

## Sekundärliteratur

**Aira, César:** *Alejandra Pizarnik*, Rosario 2001.

**Daza D., Paulina:** „La poesía es un juego peligroso”. Vida, poesía y locura en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik“, *Acta Literaria* No. 34, I Sem. 2007, S. 79-95, hier vorliegend als Onlineversion (ISSN 0717-6848).

**Dobry, Edgardo:** „La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*“, *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 644, Febr. 2004, S. 33-43.

**Evangelista, Lidia:** „La poética de Alejandra Pizarnik“, *Atenea - Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, Primer Semestre, 1996, No. 473, S. 41-51.

**Foster, David William:** „The representation of the body in the poetry of Alejandra Pizarnik“, *Hispanic Review*, Vol. 62, No. 3 (Summer, 1994), S. 319-347.

**Kamenszain, Tamara:** „Between the Death of Self and the Dead Self: a Pizarnikian Journey through the Twentieth Century“, *Point of Contact*, Vol. 10 Issue ½, (2009), S. 94-101.

**Koremblit, Bernardo Ezequiel:** *Todas las que ella era, Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires 1991.

**Lasarte, Francisco:** „Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik“, *Revista Iberoamericana*, Oct.-Dic. 1985, No 121, Vol. 49, S. 867-877.

**Moure, Clelia:** „Las huellas del teatro de la crueldad. Antonio Artaud/ Alejandra Pizarnik: “hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo”“, *Confluencia*, Spring 2005, Volume 20, No 2, S. 25-34.

**Navarrete González, Carolina A.:** „Alejandra Pizarnik y la Resistencia al Lenguaje: Abrir el Silencio para entrar en el Deseo“, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, link: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/pizapsi.html>

**Piña, Cristina:** *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires 1992.

**Sola, Graciela de:** „Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina, (Acerca de la obra de Alejandra Pizarnik)“, *Cuadernos hispanoamericanos*, Nr. 219, Madrid 3/1968, S. 545-553.

**Silverman, Suzanne C.:** *The ex-centric self: The poetry of Alejandra Pizarnik*, Dissertation, University of California 1991.

**Venti, Patricia:** *La escritura invisible, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Anthropos Barcelona 2008.

## Internet

<http://cvc.cervantes.es/actcult/pizarnik/>

(ausführliche Seite des *Centro Virtual Cervantes* zu Alejandra Pizarnik und ihrem Werk)



## Karte Mexiko, Chihuahua und Sierra Tarahumara



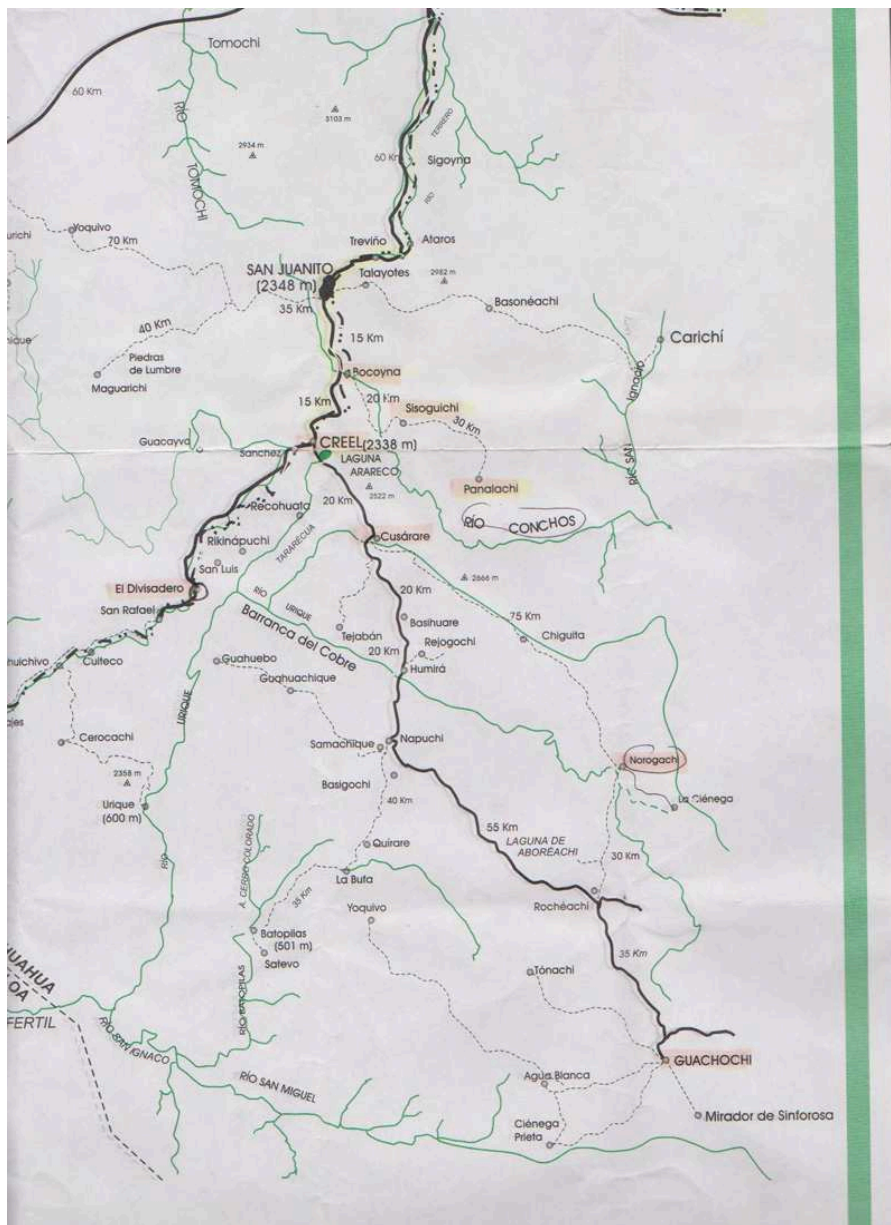
Quelle: [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Chihuahua\\_in\\_Mexico.svg&filetimestamp=20070624150436#filelinks](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Chihuahua_in_Mexico.svg&filetimestamp=20070624150436#filelinks), Mexiko, Bundesstaat Chihuahua



Nördlicher mex. Bundestaat Chihuahua, darin die Region der Sierra Tarahumara







Tarahumara-Region, in der sich Artaud 1936 bewegte



## Fotos Sierra Tarahumara – Forschungsreisen 2007/2009

### Reise im Juli/ August 2007

Region Bocoyna, Sisoguichi, Panalachi, Cusarare, San Ignacio, Divisadero, Creel und Tewaterichi



Felsen bei Bocoyna, Juli 2007



Ein Weg aus Sisoguichi, Juli 2007



Reiter in Sisoguichi, Juli 2007



Auf dem Weg zum Waschen am Fluss, (Regenzeit) Sisoguichi 2007



Missionskirche der Jesuiten in Sisoguichi, Juli 2007



Messe in Panalachi, Juli 2007





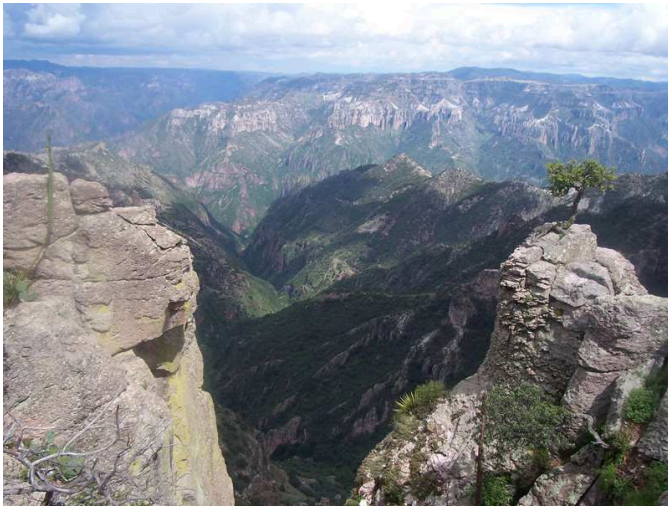
Rede am Kreuz nach der Messe, Sisoguichi, Juli 2007



Brücke in der Gegend zwischen Sisoguichi und Panalachi, August 2007



Trocknende Rarámuri-Röcke in Cusarare, August 2007



El Divisadero, Barranca-Region, August 2007



Wasserfall von Cusarare, August 2007



Bei Sisoguichi, August 2007





Rarámuri-Mädchen mit Kind, San Ignacio, August 2007



Rarámuri-Frau, San Ignacio, August 2007



Rarámuri-Familie am Zug, Creel, August 2007





Auf dem Weg nach Panalachi, August 2007



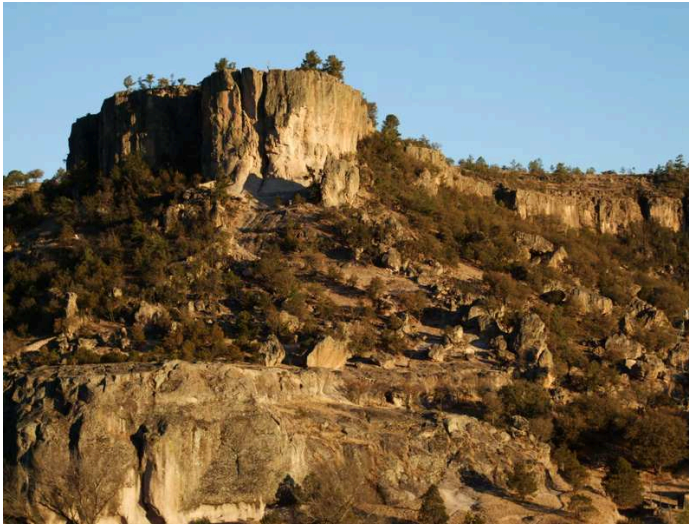
Der Chepe-Zug, Creel, August 2007



Auf dem Weg nach Tewelichi....in Tewelichi durfte ich keine Kamara benutzen

## Reise im April 2009

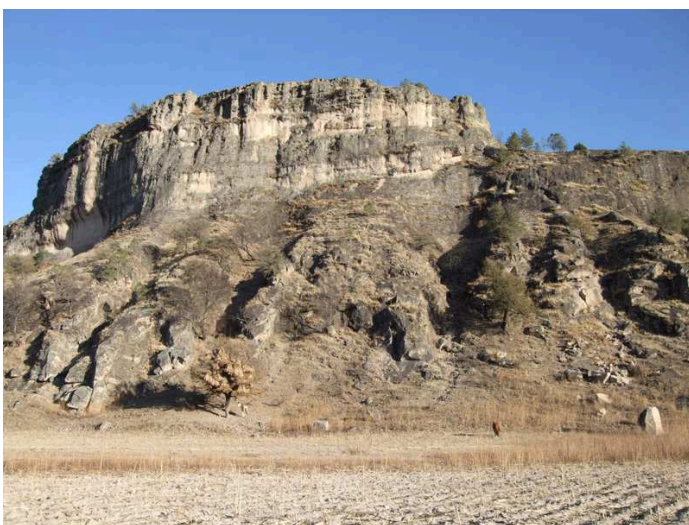
Region Guachochi und Norogachic



Felsen bei Norogachic, April 2009



Holzholen bei Norogachic, April 2009



Gegend um Norogachic, April 2009





Flussbett von Norogachic, April 2009 (Trockenzeit)



Norogachic, April 2009



Höhle in der Umgegend von Norogachic, April 2009



Rarámuri-Mädchen am Abend, Norogachic, April 2009



Semana Santa/Viernes Santo (Karfreitag) auf dem Hof der Missionskirche in Norogachic, April 2009



Pintos- und Fariseos-Tänzer am Viernes Santo Norogachic, April 2009





Blick auf die Sierra, zwischen Norogachic und Guachochi, April 2009



Sábado de Gloria (Karsamstag) mit Rarámuri-Freundin Esther (Mitte) und spanischer Anthropologin (rechts), Norogachic, April 2009



## **Eidesstattliche Versicherung gemäß § 5 Abs. 2 Nr. 6:**

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass die Dissertation:

### ***Vom Schrei zur Sonne in der Sierra Tarahumara***

—  
***Antonin Artauds Künstlerverständnis und kreative Spannung zwischen dem alten und dem neuen Kontinent vom***

***20. Jahrhundert bis in die Gegenwart***

selbständig und ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt und keine anderen, als die von mir angegebenen Schriften und Hilfsmittel benutzt wurden. Die den benutzten Werken wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen sind kenntlich gemacht.

Unterschrift